الفيصل
Alfaisal
العددان ٥٣٧ - ٥٣٨ ذو الحجة ١٤٤٢هـ - المحرم ١٤٤٣هـ/ يوليو - أغسطس ٢٠٢١م

السوسيولوجيا العربية في مواجهة التحولات

مدیح القارئ السيّئ

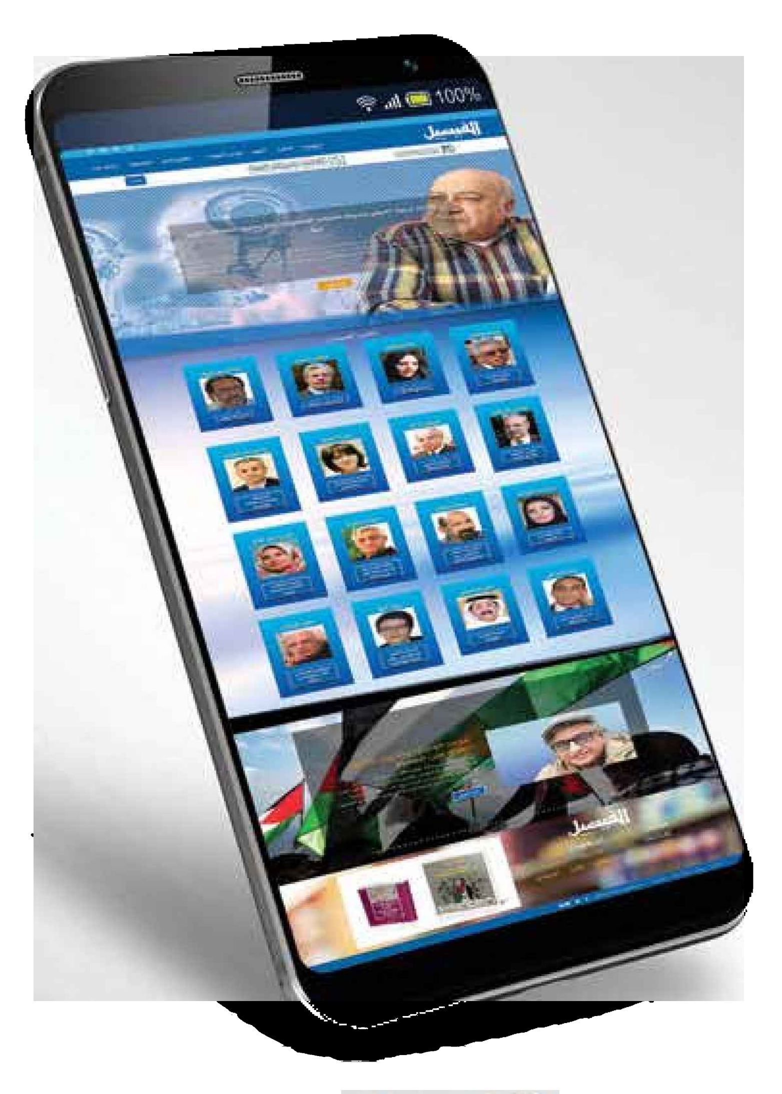
«الإسلاموفوبيا» بين الشعبوية الغربية والإسلام السياسي

الجَمال هو السلاح السري للفيزياء

أمين صالح: ثورة ناعمة في ميادين الكتابة

موليم العروسي:
إذا لم تكن الجامعة هي المحرك للإبداع الفلسفي، فأين سنحصل عليه؟







Google
Play
Books



amazon
kindle



www.alfaisalmag.com



@alfaisalmag



alfaisalmag



من إصدارات المركز

ص.ب (٥١٠٤٩) الرياض ١١٥٤٣ - المملكة العربية السعودية - هاتف ٤٥٥٥٥٠٤ (١١ ٩٦٦+)
البريد الالكتروني publish@kfcris.com



أسسها عام ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م
الأمير خالد الفيصل

يصدرها


العددان ٥٣٧ - ٥٣٨ ذو الحجة ١٤٤٢هـ - المحرم ١٤٤٣هـ/ يوليو - أغسطس ٢٠٢١م، السنة الخامسة والأربعون



الملف



ردمد
١١٤٠ - ٠٢٥٨
رقم الإيداع
مكتبة الملك فهد الوطنية ١٤/٠٥٤٢

رئيس مجلس الإدارة
الأمير تركي الفيصل

الأمين العام المكلف
تركي الشويعر

الناشر


رئيس التحرير ومدير دار الفيصل الثقافية
د. هباس الحربي
editorinchief@alfaisalmag.com



الفيصل
Alfaisal

www.alfaisalmag.com



نصوص ١٦٤ ← ١٦٩

في هذا العدد

الاشتراك السنوي: ١٠٠ ريال سعودي للأفراد، ٢٥٠ ريالًا سعوديًا للمؤسسات، أو ما يعادلهما بالدولار الأميركي خارج المملكة العربية السعودية.

السعر الإفرادي: السعودية ١٠ ريالات، الإمارات ١٠ دراهم، قطر ١٠ ريالات، البحرين دينار واحد، الأردن ديناران، مصر ١٠ جنيهات، المغرب ١٠ دراهم، لبنان ٥٠٠٠ ليرة، تونس ٤ دنانير، الكويت دينار واحد.

الموزعون: مصر، مؤسسة توزيع الأهرام، القاهرة شارع الجلاء، هاتف: ٢٧٧٠٣١٩٥، فاكس: ٢٧٧٠٤٢٩٣، تونس، الشركة التونسية للصحافة ص . بـ٧١٩ هاتف: ٧١٣٢٢٤٩٩ فاكس: ٧١٣٢٣٠٠٤، الأردن، شركة وكالة التوزيع الأردنية، عمان، ص.ب ٣٣٧١، هاتف: ٦٥٣٥٨٨٥٥ فاكس: ٦٥٣٣٧٧٣٣، المغرب، الشركة الشريفية لتوزيع الصحف، الدار البيضاء، ص.ب ١٣٦٨٣، هاتف: ٢٤٠٠٢٢٣، فاكس: ٢٢٤٦٢٤٩، البحرين، مؤسسة الأيام للنشر، الجنبية مبنى رقم ١٧٣١ مجمع ٥٧٧ طريق ٧٧٣٥ هاتف: ١٧٦١٧٧٣٣، الكويت، شركة باب الكويت للصحافة - جريدة الأنباء، ص . بـ٢٣٩١٥ الصفاه - الرمز البريدي ١٣١٠٠، الشويخ الصناعي - شارع الصحافة، هاتف: ٠٠٩٦٥٢٢٢٧٢٧٢٦

التوزيع داخل المملكة
الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع
هاتف: ٤٨٧١٤١٤ (٠١١) فاكس: ٤٨٧١٤٦٠ (٠١١)

الوطنية للتوزيع
AL WATANIA DISTRIBUTION

تورد قيمة الاشتراكات إلى حساب رقم: (68266066660001) مصرف الإنماء، آيبان: (SA 7805000068266066660001) مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، دار الفيصل الثقافية.

وسام الفارابي للأمير تركي الفيصل


الأمير تركي الفيصل لحظة تقليده الوسام

تقلّد الأمير تركي الفيصل، رئيس مجلس إدارة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، وسام الفارابي الذهبي من جامعة الفارابي الكازاخية الوطنية، وسلمها نيابة عن الجامعة سفير كازاخستان لدى المملكة، بيريك آرين. كما استقبل الأمير تركي الفيصل، في مكتبه بالمركز، وفدًا من مركز الحوار الإنساني، والتقى -أيضًا- رئيس قسم الشرق الأوسط في وزارة الخارجية الفرنسية، تيري كابوش.

توقيع مذكرة تفاهم مع مركز التحالف الإسلامي لمكافحة الإرهاب

وقّع المركز مذكرة تفاهم مع مركز التحالف الإسلامي لمكافحة الإرهاب. ومثّل الطرفين في توقيع مذكرة التفاهم الأمين العام المكلف لمركز الملك فيصل الأستاذ تركي الشويعر، والأمين العام المكلف للتحالف اللواء الطيّار الركن محمد بن سعيد المغيدي. وثمّن الأستاذ تركي الشويعر الشراكة الإستراتيجية مع التحالف، إذ تجسّد اهتمام التحالف العسكري بالأبعاد الفكرية والثقافية لمكافحة الإرهاب. ونوّه إلى القدرات المميّزة لمركز الملك فيصل في مجال الدراسات والأبحاث الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والإسلامية، وإنتاج الدراسات الأكاديمية، والتقارير والاستبانات، وتنوّع خلفيّات وثقافات باحثيه وشركائه الدوليين، وخبراته في تشكيل وتنظيم فِرَق علمية متعددة الجنسيات والثقافات، بما يُسهم في تحقيق أهداف الاتفاقية.


الأمين العام المكلف خلال توقيع مذكرة التفاهم

أوزبكستان الجديدة: سياسة خارجية جديدة

أقام المركز ومعهد الدراسات الإستراتيجية والإقليمية التابع لرئيس دولة أوزبكستان حلقة نقاش افتراضية بعنوان: «أوزبكستان الجديدة - سياسة خارجية جديدة»، شارك فيها كل من الدكتور محمد السديري، رئيس وحدة الدراسات الآسيوية بالمركز، وسنجار فالييف، نائب مدير المعهد، والسفير أليشر كاديروف، رئيس قسم بالمعهد، والسفير شكرات كابيلوف، باحث رئيس بالمعهد، وأكرم عمروف، محاضر بجامعة الاقتصاد العالمي والدبلوماسية، وأدار الحوار رستم خوراموف، رئيس قسم بالمعهد.



تحديات حكومة الوحدة الوطنية الليبية

نظم المركز حلقة نقاش افتراضية بعنوان: «تحديات حكومة الوحدة الوطنية الليبية». وقدم الدكتور عبدالعزيز العويشق، الأمين العام المساعد للشؤون السياسية والمفاوضات بالأمانة العامة لمجلس التعاون لدول الخليج العربية، الكلمة الافتتاحية. وشارك في النقاش الوزير محمد الدايري، وزير خارجية ليبيا الأسبق، والسفير محمد النقلي، سفير مصر الأسبق في ليبيا، والدكتور كمال بن يونس، مستشار خبير للمدير العام للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، وأدار الحوار الدكتور محمد السبيطلي، رئيس وحدة الدراسات الإفريقية في مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية.

متابعات إفريقية

تَوزَّعت محاور العدد الجديد من «متابعات إفريقية» على مجموعة من القضايا الإفريقية. فتناولت بعض الأوراق مُعوّقات وتعقيدات التعايش بين المكونات الإثنية في القارة السمراء وسبل تجاوزها، ومعوّقات الديمقراطية في بعض الدول الإفريقية. واستعرض العدد العوامل البيئية والتاريخية والثقافية المعوّقة للتعايش وللديمقراطية وتأثيرها وتأثرها بالسياسات المتبعة من مختلف الأنظمة الوطنية، وخيارات اللامركزية في سياق ديمقراطية تعترف بخصوصيات الأقاليم. كما اهتم العدد بقضايا الفساد وتمكين المرأة والتعاون الإفريقي العربي.



المركز يدرب طلابًا من جامعة الملك سعود



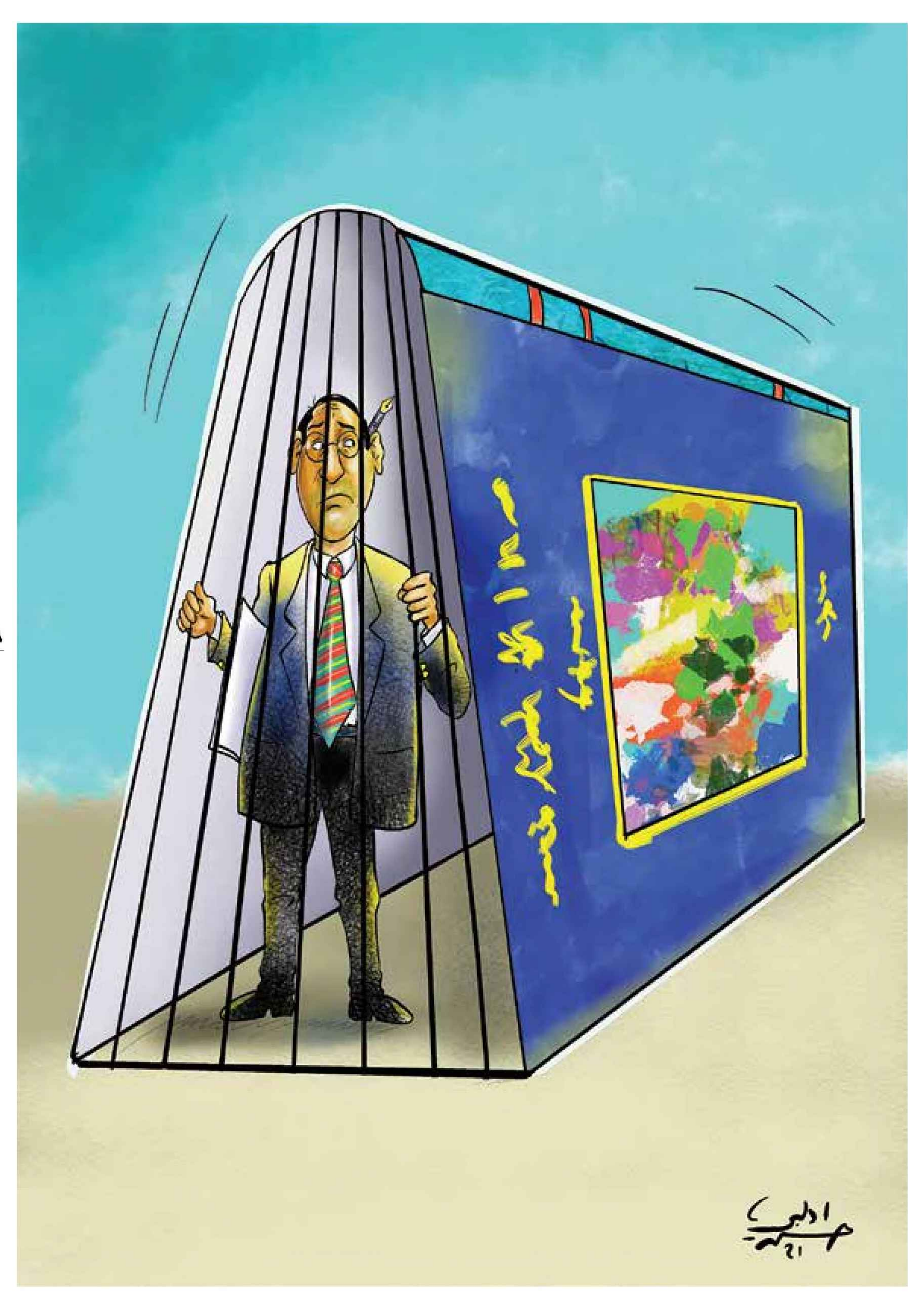
تفعيلًا للاتفاقية التي أُبرمت بين المركز وجامعة الملك سعود في عام ٢٠١٩م، استقبل المركز الدفعة الثالثة من طلاب كلية السياحة والآثار بجامعة الملك سعود للبرنامج التدريبي.

واستغرق البرنامج التدريبي ٥٣ يومًا، ركّز فيها على نحو أساسي على إجراءات تسجيل المقتنيات المتحفية وتوثيقها، إضافة إلى أساليب الحفظ والتخزين المتحفي.

تشاد بعد إدريس ديبي

في عدد جديد من «تقرير خاص» كتبه الدكتور محمد السبيطلي، تبين الأحداث الأخيرة التي شهدتها الدولة التشادية بعد مقتل الرئيس إدريس ديبي وجود أزمة شرعية للنظام الحاكم، وزادت وفاة الرئيس إدريس ديبي من حِدّتها؛ ذلك أن القيادة الشابة الجديدة التي ورثت نظام ديبي والمتمثلة في ابنه محمد ستواجه وضعًا صعبًا ومعقدًا. فعلى رئيس المجلس العسكري الذي أُعلن عنه في ٢٠ إبريل الماضي اكتساب شرعية جديدة تمثل في الوقت نفسه امتدادًا لنظام والده، وقطيعة مع بعض طرائق حكمه وآلياته. ولفهم ميكانيزمات الأزمة واتجاهات التغيير والعراقيل الظاهرة والكامنة يجب استعراض وتحليل مختلف السياقات الحالية بأبعادها المحلية والإقليمية سواء منها المتعلقة بنظام أنجمينا، أو الخاصة بالمعارضة السياسية وكذلك التمرد المسلح، وتداعيات كل ذلك على سياسات تشاد الإقليمية، ودورها في مكافحة الحركات المتطرفة في منطقة الساحل، فضلًا عن موقف القوى الدولية من الوضع المترتب على رحيل إدريس ديبي ومآلاته ودورها في المرحلة المقبلة.





في صفّ مَن يقف علم الاجتماع؟

عرفت المجتمعات العربية منذ أكثر من عشر سنوات تقلبات وتغيرات نتاجًا لما يعرف بالربيع العربي، ومع هذا لم تحدث أي حركة لعلم الاجتماع في اتجاه إيجاد نقاط الضوء، وخلق منعرجات جديدة وحقول اصطلاحية تتماشى وخصوصية المجتمعات العربية. لقد ظل علم الاجتماع، حتى ما قبل الربيع العربي متجمدًا متكلسًا، يعالج الواقع العربي المتحول بنظريات كانت لها سياقاتها الخاصة التي لا تتماشى مع السياقات الجديدة ولا تحمل نسقها الفكري. والإشكال أن الغرب يعترف منذ السبعينيات بوجود إشكالات تعوق تطور علم الاجتماع في حين نتلكأ على المستوى العربي في الاعتراف بذلك.

لا تعوز المجتمعات العربية الوحدات البحثية؛ إذ إنه حتى عام ٢٠١٥م كان يتوافر في الدول العربية أكثر من ٤٣٦ وحدة بحثية، وأكثر من ٢٤٤ مجلة دورية متخصصة في العلوم الاجتماعية، وقد حاولت هذه الوحدات الاشتغال على فكرة مراجعة علوم الاجتماع، وإيجاد تعريفات جديدة لها قصد ابتكار وظيفة جديدة في واقع متحول متغير بما يحمله من ظواهر «تطحن» المجتمعات ولا تسمع «جعجعة» الفكر.

سنة ٢٠١٩م، نظم مركز ابن خلدون للعلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة قطر ضمن مجلسه العلمي محاضرة حول أزمة العلوم الاجتماعية في العالم العربي، وكان السؤال المطروح الذي تُدُووِلَ بكثرة: «هل أزمة العلوم الاجتماعية ناتجة من إشكالات داخلية أو خارجية؟ السؤال كان حافزًا للتفكير



في خلق نسق تطوري جديد لهذا العلم بمراجعة العلوم الاجتماعية، وتقديم تعريف جديد لها متناغم مع احتياجات العصر.

يضعنا هذا الواقع أمام الأسئلة الآتية: لماذا لا يُشرَك المختصون من علماء الاجتماع؟ لماذا تغيب الدراسات التي تحمل تصورات وبدائل للمجتمع؟ كيف يمكن لعلم الاجتماع أن يؤدي وظائفه الإنسانية؟ في صفّ مَن يقف علم الاجتماع؟ هل غيّبوه حقًّا أم اختار مجالًا آخر غير دراسة المجتمع والإنسان؟ هل يمكن أن تكون التسميات قد أدخلت هذا العلم في «زحام» دراسات بعيدة كل البعد من هويته في بناء نظريات جديدة قادرة على بناء المجتمعات الجديدة؟

«الفيصل» تكرس ملف هذا العدد للتحديات التي يواجهها علم الاجتماع العربي، في ضوء ما تشهده المجتمعات العربية من تحولات مستمرة. ملف يشارك فيه عدد من الباحثين والمفكرين العرب.

علم الاجتماع العربي والواقع

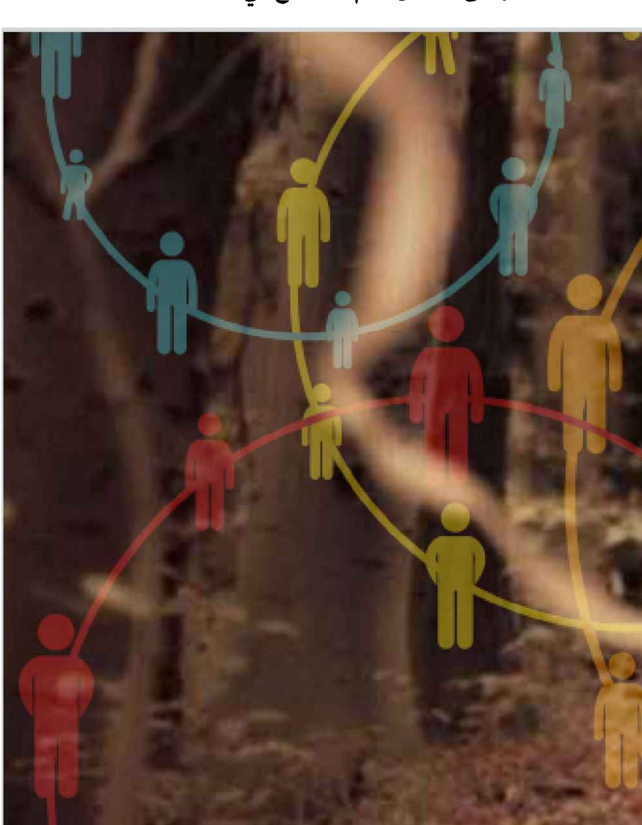
محمد الرميحي كاتب كويتي

بشكل عام لم يسهم علماء الاجتماع العرب في سبر غور مجتمعاتهم، ربما الطريق طويل للوصول إلى ما يمكن تسميته «علم اجتماع عربي»؛ لدينا بعض الاجتهادات المعاصرة المتفرقة من أساتذة نشطوا في التفكير والكتابة (خارج الصندوق) إن صح التعبير، إلا أنهم بشكل عام لم يتركوا مدارس خلفهم تكمل ما بدؤوه من أعمال أو نظريات وازنة يمكن تعميمها ولو لمدة معينة من الزمن. لدينا على سبيل المثال لا الحصر أعمال المرحوم الدكتور سيد عويس، الذي بحث في موضوعات مهمة في قاع المجتمع المصري، ففي كتابه «هتاف الصامتين: ظاهرة إرسال الرسائل إلى الإمام الشافعي»، فتح جديد غير مسبوق، وهي دراسة مبتدعة لعدد من الرسائل التي يتركها أو يرسلها المواطنون المصريون في ضريح الإمام الشافعي في القاهرة، ولدينا في العراق علي الوردي في عدد من الكتب؛ أهمها «شخصية الفرد العراقي» و«دراسة في طبيعة المجتمع العراقي»، ولدينا في المغرب المهدي المنجرة في كتابيه «الحرب الحضارية الأولى»، و«قيمة القيم»، وعبدالكبير الخطيبي في عدد من الكتب؛ منها «النقد المزدوج»، و«الاسم العربي الجريح»، وفي الشأن النسوي طبعًا لدينا نوال السعداوي من مصر في أعمالها العديدة عن النسوية العربية؛ أشهرها «الوجه العاري للمرأة العربية»، وعدد آخر من الكتب، وكذلك فاطمة مرنيسي في المغرب في كتبها مثل: «ما وراء الحجاب»، و«الحريم السياسي».



في الحقيقة هناك عدد من المشتغلين بالشأن الاجتماعي العرب قد حاولوا الكتابة في شؤون وشجون المجتمع العربي، إلا أن عددًا منهم لم يتركوا كما قلت وراءهم مدرسة تكمل ما بدؤوه أو حتى الاجتهاد في الموضوع أو تنظيرًا عامًّا يمكن استخدامه لفهم المجتمع أو المجتمعات العربية، والأسباب كثيرة؛ منها عدم الاهتمام بالعلم الاجتماعي على مستوى المجتمع والدولة وفي المؤسسات التعليمية، لقد كان العلماء حتى وقت متأخر يقسمون (العلم) إلى قسمين، العلم الصلب، أي العلوم البحتة والتطبيقية، والعلم اللين أو المرن، وهو مجمل العلوم الاجتماعية، حتى مؤخرًا عندما انقلب المفهوم رأسًا على عقب، فأصبحت العلوم المرنة هي العلوم البحتة والتطبيقية؛ لأنه يمكن التحكم فيها في بيئة محصورة (كالمختبرات والمعامل)، وأصبح العلم الصلب هو العلوم الاجتماعية، لأهميتها وشيوع مراوحتها الواسعة، وتعدد مُدخَلاتها، واختلاف ظروف المجتمعات، وتغيرها المستمر.

وتتمحور الأسباب في تأخر العلوم الاجتماعية العربية وعلى الأخص علم الاجتماع في:



يفتقد علم الاجتماع العربي إلى نظرية لتفسير تطور المجتمعات وتوقع مسيرتها المستقبلية، وكثير من الأدوات المنهجية المستخدمة اليوم في علم الاجتماع العربي مستعار من تجارب أخرى

أولًا- منهج التعليم في الدراسات الاجتماعية، ربما في معظم مؤسساتنا التعليمية، إن لم يكن فيها كلها، فإن علم الاجتماع لم يحظَ باهتمام كبير، ودُرس نقلًا عما وصلت إليه العلوم الاجتماعية وعلم الاجتماع في مجتمعات أخرى، فقد درسنا تطور علم الاجتماع ومدارسه الغربية، الذي كان قد نشأ في بداية القرن التاسع عشر في المدرسة الفرنسية الاجتماعية أو الألمانية وكأنه (الدين الجديد)، ثم انتشر في الدول الغربية، ولم يتعلم طلابنا حتى الفرق بين أسباب ظهور علم الاجتماع الغربي واختلاف تفسيره، الذي كانت ظروفه هي الانتقال من المجتمع الزراعي إلى الصناعي، وبروز ما يعرف بالمجتمع البرجوازي، وتقسيم العمل في المصانع الجديدة، وتوسع سكنى المدن وهجرة الناس من الريف، هنا ظهرت نظريات خاصة بتلك المجتمعات، نقلها بعضنا على أنها (معطى نهائي) قابل للتطبيق على أي مجتمع آخر! وفي وقت ثانٍ ذهب بعض الدارسين العرب، بعد أن اكتشف الباحثون الغربيون ما تركه عبدالرحمن بن خلدون في مقدمته من تنظير، ذهب بعض المشتغلين بدراسة المجتمع العربي بتطبيق مقولات ابن خلدون على المجتمع العربي المعاصر، وكان ذلك خطأ منهجيًّا ما زال بعضنا يسير فيه دون علم؛ لأن ما ينطبق في الفروق بين مجتمع وآخر من حيث المعطيات والمدخلات، ينطبق أيضًا على الفروق في الزمن، فزماننا بالقطع ليس زمان ابن خلدون، فلم تعد الغلبة في الدولة للعصبية القبلية، أو تغلب أهل الوبر على أهل المدر، كما وصف ابن خلدون؛ لأنه ببساطة اختفت عصبيات وظهرت أخرى جديدة لم تكن معروفة في زمن ابن خلدون، كمثل عصبية المؤسسات الحديثة مثل الجيش والقوات المسلحة أو الأحزاب المنظمة، أو المؤسسات الاقتصادية الكبرى ومصالحها. إذًا أحد أكثر العناصر خللًا في دراسات المجتمع العربي اليوم اعتماده على تلك المناهج الغربية المختلفة ظروف نشأتها

وتطورها أو العودة غير الواعية إلى التاريخ القديم وقد تغير الزمن.

ثانيًا- القدرة على النظر من خارج المجتمع. نجد أن أحد معوقات دراسة المجتمع العربي غياب ما يمكن أن يسمى (الحرية الأكاديمية)، أي القدرة على تناول الظواهر الاجتماعية من خارجها، والحرية هنا ليست فقط القادمة من الدولة ولكن أيضًا من المجتمع، فكثير من الدارسين الذين اقتربوا من لمس القضايا الاجتماعية في مجتمعاتنا العربية واجهوا عنتًا (اجتماعيًّا) ضخمًا، فالمجتمع والتقاليد تعوق التفكير الحر؛ لأنها تلامس كما يرى بعضٌ ثوابتَه، آخر هؤلاء ما اتخذ من مواقف من الكاتبتين نوال السعداوي وفاطمة مرنيسي، فقط لأنهما لامستا ما يفترض أنه مُحرَّم الاقتراب منه في المجتمع، بل إن بعض الباحثين العرب في علم الاجتماع فضلوا أن يكتبوا بلغات أخرى غير العربية بعيدًا من المضايقات الاجتماعية في مجتمعاتهم، وقدمت لنا دراساتهم من خلال الترجمة وربما حتى غير الدقيقة.

حتى اليوم فإن سقف التسامح مع الكتابات الاجتماعية، وبخاصة الناقدة، كما يتوجب علم الاجتماع، قليلة، والكثير من الإبداع في هذا المجال تم في زمن (السقف العالي نسبيًّا للحريات)، الذي تمتعت به بعض المجتمعات العربية لمدة محدودة فيما بين الحربين العالميتين، بل حتى في ذلك الوقت كانت هناك ضغوط كما حدث لكتاب طه حسين في دراسته الشعر الجاهلي، الذي شكل أزمة لأنه يعيد التفكير في التاريخ العربي، أو بعد ذلك لنجيب محفوظ في رواية «أولاد حارتنا» التي مُنعت طبعتها لمدة.

ويستطيع الباحث أن يتقصى الكثير من سبل التضييق (المجتمعي) وليس (الرسمي) فقط على هامش وقدرة الباحثين على الإبداع والتفكير خارج الصندوق في الشأن الاجتماعي، فما زالت هناك (مُحرَّمات) في مجتمعاتنا العربية لا تقبل المس بها بشكل بحثي وعلمي، كمثل تشريح دور القبلية أو التراتبية الاجتماعية أو نوع الأعمال التي كان تقوم بها شرائح من المجتمع. من هنا نجد الفقر النسبي في كتابة المذكرات الشخصية، وذكر الحوادث المهمة في المجتمع (منعًا للإحراج)، أو (تقليب المواجع)!



ولقد عرف منذ مدة طويلة أن بعضَ مَنْ يكتب حول المجتمعات المحافظة العربية أطروحات للدكتوراه أو الماجستير في الجامعات الغربية يطلب عدم نشرها على العامة والاحتفاظ بها لمدة، وقد يعود بعضهم إلى فكرة النشر، ولكن بعد سنوات ومع تحرير ثقيل في المحتوى.

ثالثًا- الدراسات الاجتماعية كلية المنهج

طبيعة الدراسة الاجتماعية أنها كلية وليست جزئية المنهج، فالأنظمة المجتمعية تساندية يؤثر بعضها في بعض، كتأثير النظام التعليمي أو الديني أو القضائي أو الاقتصادي أو السياسي في مجمل نشاط المجتمع؛ لذلك فإن دارس الاجتماع يتوجب أن يكون ملمًا بالتاريخ والاقتصاد والقانون والسياسة وغيرها من العلوم الاجتماعية، دون ذلك يمكن أن يشوب نظرته وتحليله عوار ما سببه نقص المعلومات أو محدوديتها، كما يتوجب أن يكون ذا ذهنية منفتحة على الجديد والمختلف، وفي فضائنا العربي مثل أولئك الأشخاص جد محدودين بسبب طبيعة أنظمة التعليم ومحدودية التفكير الخلاق.

رابعًا- النظريات الاجتماعية

على الرغم من أن النظرية الاجتماعية في صلب دراسة طلاب علم الاجتماع، فإنها تنحصر في مدرستين كبيرتين؛ الأولى المدرسة الصراعية (صراع الطبقات) وتفرعاتها التي نشأت إبّان الصراع الطبقي في وسط القرن التاسع عشر في أوربا، وقد تطورت اليوم مع تطور تلك المجتمعات. والمدرسة الثانية هي الوظيفية التي نشأت في الولايات المتحدة، وكان غرضها الرئيس تبرير النظام الرأسمالي، ثم تفرعت إلى عدد من الاجتهادات، وعندما نظر علماء الاجتماع الغربيون إلى مجتمعات العالم الثالث استنبطوا ما عُرف بالنظرية الثقافية أو المدرسة الأنثروبولوجية، وهي نظرية في الأساس بررت تمدد الاستعمار الغربي في بلاد العالم الثالث ذات الموارد التي تحتاجها المجتمعات الغربية، ثم تطورت تلك المدرسة مع الزمن. تلك النظريات لم تبقَ على ما كانت عليه عند النشأة الأولى، فطبيعة التطور في المجتمعات فرضت المراجعة والتنقيح وإعادة النظر والتطوير، وقد ساهم علماء الاجتماع الغربيون في ذلك، إلا أن الدرس الأهم أنه لا يمكن تفسير تطور المجتمعات على قاعدة نظرية واحدة.

الطريق طويل للوصول إلى ما يمكن تسميته «علم اجتماع عربي»؛ لدينا بعض الاجتهادات المعاصرة المتفرقة من أساتذة نشطوا في التفكير والكتابة (خارج الصندوق)، إلا أنهم لم يتركوا مدارس خلفهم تكمل ما بدؤوه

الخلاصة

يفتقد علم الاجتماع العربي إلى نظرية ولو نسبية لتفسير تطور هذه المجتمعات وتوقع مسيرتها المستقبلية، وكثير من الأدوات المنهجية المستخدمة اليوم في علم الاجتماع العربي مستعار من تجارب أخرى، وليس في ذلك عيب، ولكن تحتاج تلك الأدوات إلى تطوير ومواءمة من أجل الوصول إلى شبه نظرية تُفسّر وتتوقع صيرورة المجتمع (المجتمعات) العربية في المستقبل، بدايةً من المفاهيم وضرورة ضبطها، وانتهاءً بتفسير تاريخ تطور المجتمعات، وبخاصة أن المجتمع العربي اليوم في حالة انتقال، وأكاد أقول (سيولة اجتماعية)، يتخللها التشكيك في الثوابت القديمة من دون ابتكار أخرى جديدة، مثل: (الدولة المدنية) أو (المجتمع المدني) أو (عقد اجتماعي للحكم)، ونحن اليوم أكثر حاجة لمساهمة ابتكارية لعلماء الاجتماع العرب.

فطبيعة المعرفة البشرية أنه عندما تتغير الأعراف والقيم والعادات، وهي نسبية، تتغير معها البنى الاجتماعية والأنساق، ويحلّ تدريجيًّا القانون محلّ العرف، والمؤسسة بدلًا من الفردية، طبعًا هذا التغير تدريجي، ولكنه تراكمي يتغير في البداية من حيث الكم، ثم تأتي مرحلة فاصلة للتغير من حيث الكيف. وليس هناك نظرية أحادية تستطيع أن تفسر التنوع في المجتمع. يحتاج المشتغل بعلم الاجتماع إلى أن يعترف مقدمًا أن تضافر النظريات يمكن أن يقدم لنا تفسيرًا معقولًا للتغير الاجتماعي المشهود، حتى هذا التفسير نسبي الزمن، كما شاهدنا في مجتمعات أخرى، حيث تطورت النظريات وبعضها اندثر بسبب اضمحلال الأسباب التي قامت عليها؛ لهذا نحتاج إلى تكامل في أدوات البحث لنصل إلى الحقيقة الاجتماعية النسبية. أصبحت اليوم الحاجةُ إلى معرفة علمية للمجتمع العربي، أكثر ما يكون من العلمية، حاجةً مُلحةً، وقد قيل قديمًا: إن أفضل المعرفة هي معرفة النفس.

سؤال القطيعة بين البحث السياسي والاجتماعي وبين تحديات الواقع العربي

فوزية بنت عبدالله أبو خالد شاعرة وأكاديمية سعودية

-1-

حقًّا، إن غياب البحث الاجتماعي والسياسي، وغياب حتى البحوث الاستكشافية والبحوث الوصفية المنهجية لرصد ما يحدث رصدًا علميًّا لا تعميه سرعة وفوضى تواليها، ناهيك عن غياب الدراسات التحليلية المعمقة المتسائلة والمفسرة، إن لم تكن مستشرفة أو متنبئة، يشكل سؤال اللحظة التاريخية الحارقة المؤرق.



في رأيي، إن هذا السؤال السافر الصامت في مساءلة غياب البحث الاجتماعي العلمي والكتابات النقدية الباحثة في غليان الواقع الميداني، يجب ألا يكون ولا يبقى سؤالًا منقطعًا في مجلة عربية تقدم فيه اجتهادات متفاوتة في مقاربته، ويطوى أو تُكتب فيه بعض المقالات كما فعلتُ وفعل غيري من الزملاء في مواقع إلكترونية وورقية أخرى وتبقى كتاباتهم فيه صرخة في وادٍ. وعليه فإن جزءًا من مواجهة مستحقات سؤال الفراغ البحثي في هذا الخضم السياسي والاجتماعي المشحون، هو أخذه مأخذًا جديًّا يخرجه من حيز الهاجس والمتخيل لحيز التجسد والفعل الميداني، وينقله من حيز الأسئلة المقطوعة ليكون سؤالًا من الأسئلة المستديمة المنتجة والمتجددة، نحو تنقيب علمي في الأرض الملتهبة.

وقد يسألني القارئ: إذا كنت أقول إن هذا السؤال ليس سؤالًا منقطعًا، وليس سؤالًا يُعالَج بمجرد استطلاع أو طرح آراء متفرقة حوله، وإن كان ذلك أضعف الإيمان بطبيعة الحال؛ إذن كيف يكون سؤالًا مستديمًا على وزن تنمية مستديمة؟ ومَن المعنيُّ به؟ أي لمن يُوَجَّه السؤال؟ هل يكفي توجيه للمشتغلين في الحقل العلمي كأفراد؟ أو يوجه لصُنّاع السياسات البحثية من المؤسسات البحثية؟ أو ...، أو ...، فلمن توجه الأسئلة ومن المعنيُّ بها؟ كل ذلك مفتاح من مفاتيح البحث عن إجابة بحسب عالم الاجتماع صاحب التفكير النقدي المبكر تشارلز رايت ملز.

-٢-

وفي هذا أرى أن سؤال غياب البحوث الاجتماعية العلمية عن الواقع الصعب المَعِيش عربيًّا في تفجراته المتوالية أحداثًا وحروبًا وصراعات واختطافات وتحولات متلاحقة وتغيرات عميقة في مجرى التشكيل الجغرافي والسكاني والتاريخي للمنطقة، هو سؤال المؤسسات العلمية مثل الجامعات والمعاهد العلمية ودُور المعرفة ومراكز البحوث وبيوت الخبرات، وهو سؤال «الحرية»، وسؤال التمكن العلمي في المنهج والأدوات، وسؤال الإنتاجية الفكرية، وسؤال صنع السياسات.

وبهذا المعنى فإن سؤال غياب العمل البحثي على مستوى نظري وعلى مستوى تطبيقي، في تواشجهما لقراءة الواقع الميداني وفهمه وتبصره، هو سؤال ضميرنا الجمعي وضميرنا الفردي كباحثين ومتخصصين وطلاب

سؤال غياب العمل البحثي هو سؤال ضميرنا الجمعي، وضميرنا الفردي كباحثين ومتخصصين وطلاب علم وقراء ومواطنين وقيادات

علم وقراء ومواطنين وقيادات، وذلك ليس بدافع الفضول المعرفي فدواعيه العميقة لا تسمح بهذا الترف، ولكن بوصفه ضرورة مُلحّة لمحاولة استيعاب ما يجري والعثور إن أمكن على إجابات لهذا التحولات الجارفة، التي شهدتها وتشهدها المنطقة من بداية الألفية الميلادية الثالثة ولا تزال جارية على قدم وساق بالعنف حينًا، وبالنعومة حينًا إلى الآن، وربما إلى أجل لا يبصر منتهاه.

ونحن في هذه اللحظة التاريخية بحاجة لتضطلع العلوم الاجتماعية بدورها البحثي سواء الوصفي الرصدي أو التحليلي الاستقرائي والاثنين معًا، من أجل فهم الواقع ومن أجل معرفة وفهم أنفسنا وتقديمه للآخر بما فيه الأجيال اللاحقة، فما عوامل القطيعة إذا صح التعبير بين البحثيْن النظري والتطبيقي في علاقته بالواقع الميداني؟

من الأبجديات أن كل الأجيال التي عرفت عصر النهضة العربي على سبيل المثال لم تكن لتعرفه كبعد حضاري وكموقف فكري نقدي وكحالة ثقافية مستنيرة لولا تلك الكتابات التي قرأت الواقع قراءة وصفية تحليلية استنباطية، وجاء بعض منها متأثرًا بالمنهج العلمي للبعثات الدراسية الخارجية أو مجايليهم ومن بعدهم من رفاعة الطهطاوي لبطرس البستاني، ومن جمال الدين الأفغاني لفرح أنطون، ومن قاسم أمين لشبلي شميل، ومن نظيرة زين الدين لهند نوفل وزينب فواز.

وهذا ينطبق على مرجعية الأجيال في أعمال الرعيل الثاني والثالث من المنتجين العرب في مساءلة الواقع لمنتصف القرن العشرين وما قبله إلى ما بعده من منتجي المعرفة الفكرية والعلمية من داخل أو خارج الأكاديميا. وبعينة رمزية تلوح أعمالهم التنويرية في مقاربة الواقع بنزعة بحثية منهجية من طه حسين للوردي، ومن فؤاد زكريا إلى عائشة عبدالرحمن، ومن نوال السعداوي لأمل قرامي، ومن هشام الشرابي لإدوارد سعيد، ومن عبدالوهاب المسيري لمحمد الرميحي، ومن مالك بن نبي والجابري لطه عبدالرحمن والقائمة تطول، وكثير من

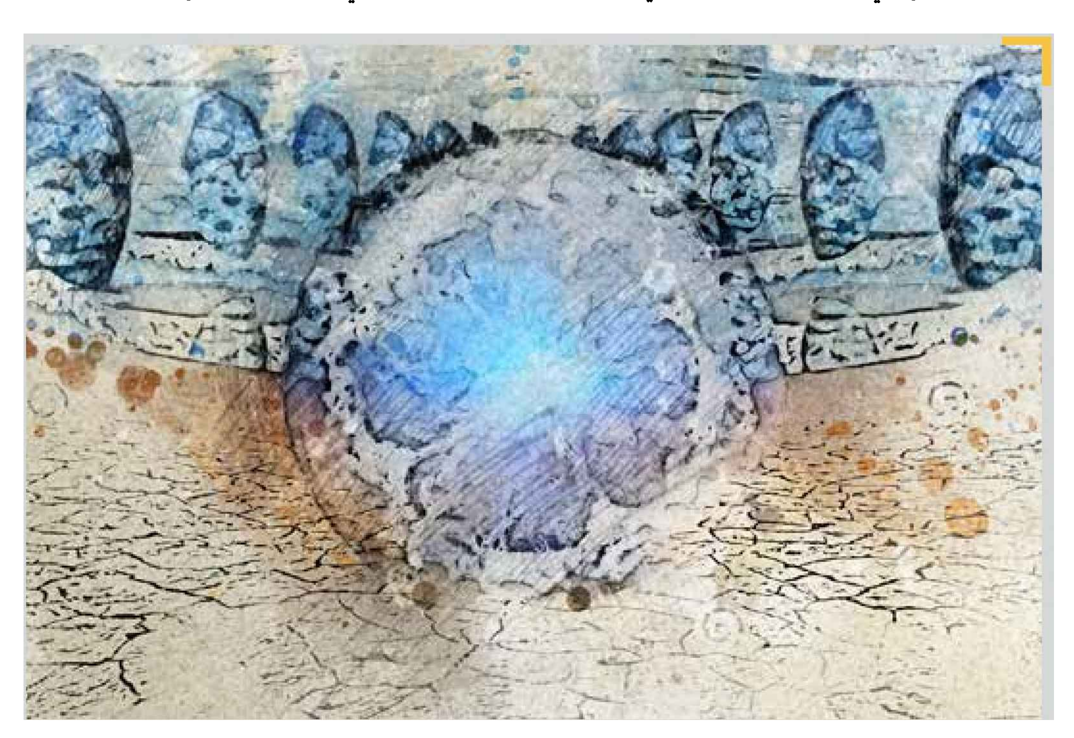
تلك الأسماء وسواها عبر خارطة الوطن العربي قدَّم أعمالًا اتسم غير قليل منها بربط المعرفة الاجتماعية والفكرية والإنسانية بالواقع الميداني في جانب، واتسم بعضها الآخر بجانب فلسفي وفكري نقدي في جانب آخر.

-٣-

ولهذا فإن سؤال مجلة «الفيصل» في حد ذاته هو سؤال جدير بالبحث العلمي السياسي والاجتماعي؛ لماذا لا تنشط بحوث العلوم الاجتماعية في مسائل الساعة المُلحّة؟ لماذا لم تتعمق منهجيًّا دراسة الواقع على أسس علمية مع اتساع وتعدد الجامعات والمراكز البحثية (نسبيًّا)، ومع تعدد أوعية النشر من الورقي للإلكتروني، وتعدد منافذ التواصل عربيًّا وعالميًّا، بل بين الباحثين والمبحوثين، ومع تعقد الواقع المعيش وتغيراته المتلاحقة التي تنحو لمحو المجتمعات بمعناها الواقر المعروف واستبدال واقع افتراضي بها، بجانب تغيرات جذرية أخرى لا تقلّ تحدّيًا للدارسين؟

والمؤلم أن القطيعة البحثية بين العلوم الإنسانية والواقع الميداني العربي نجدها تنطبق على العلاقة بأحوال الواقع في الشدة والرخاء معًا. أي أن تلك الفجوة موجودة سواء في التحولات الرخائية المتمثلة في قفزات تنموية واسعة بمنطقة الخليج وأهمها اتساع مساحة التعليم الجامعي الداخلي والخارجي والتغير النوعي في أنماط المعيشة ومستوياتها وتعايشها، جنبًا إلى جنب مع تحديات المنطقة الاقتصادية والسياسية على مستوى داخلي وعربي وإقليمي وعالمي، أو سواء في حالات الشدة المتمثلة في المواقف المريعة التي مر بها الوطن العربي ككل، وكثير من بلدانه من العراق لسوريا ومن اليمن للبنان ومن ليبيا لمصر، بل لم يسلم من قلقها وقلاقلها وتداعياتها والتداعيات المضادة بلد عربي واحد.

وربما مع وجود وسائل التواصل الاجتماعي ومنها منصات اللقاءات الإلكترونية وبينار وزووم وتيمز... إلخ، يمكن لعلماء الاجتماع والعلوم الإنسانية والمشتغلين بالشأن الثقافي في بعده الاجتماعي والسياسي والتاريخي، التغلب على التشظي السياسي والتشرذم الجغرافي والحدود والسدود والتباعد الاجتماعي الكوروني وأخواته والحواجز النفسية ومتحوراتها، والتنادي بمبادرات فردية أو بمبادرة الأقسام المختصة في الجامعات أو الجمعيات المعنية لعلماء الاجتماع العرب أو ما شاكلها من مؤسسات بحثية وفكرية كالثنك تانك إلى سلسلة لقاءات تطرح السؤال وتغوص في الأسباب للخروج من عنق زجاجة



لتلك الخيارات الضيقة بين «الفُرجة» أو مُراوَحة البحوث المدرسية أو الانسحاب.

-٤-

وإذا كان هذا حال السؤال في الوطن العربي عامة، فإن ربطه بأرضية وآلية العمل بالسعودية والخليج تحديدًا لا يقل مساءلة، كما أن التصدي لمثل هذا السؤال وسلسلته عن غياب البحث الاجتماعي والسياسي وإحجام الباحث عن القيام بمهمته البحثية، القادرة على القراءة النظرية للواقع الميداني قراءة تحليلية، التي هي مهمة وأمانة معرفية ووطنية في جوهرها، لا يقل تساؤلًا عنه كاستحقاق مطلبي مُلِحّ.

ونؤكد هذا الاستحقاقَ في هذا السياق، وبخاصة أن السعودية تحديدًا بعد فتح باب الابتعاث واسعًا وبسخاء لكل أطياف المجتمع شابات وشبابًا منذ عام ٢٠٠١م لديها اليوم ربما أكبر عدد على المستوى العربي من الدارسين والخريجين من جامعات عالمية في أوربا وأميركا الشمالية، الكثير منها عريق بحثيًّا، وفي مجملها هي جامعات مبنية على البحث العلمي ومؤهلة لتعليم طلابها تعليمًا غير بنكي قائم على التفكير وعلى الفكر النقدي، بما يمكن الطلاب ومنهم بطبيعة الحال طلاب العلوم الاجتماعية ومبتعثي الجامعات في تلك التخصصات من اكتساب معرفة نظرية ودربة منهجية متمكنة. ولهذا عندما نرى الفجوة البحثية في بلد كالسعودية والخليج الذي لم يمر بالصدامية العنفية الجارية في الجوار العربي بشكل يومي، وأُتِيحَ لمتخصصيه فرص تعليمية وتدريبية مؤصلة منهجيًّا، إلى جانب الدعم الرسمي السخي لجامعاته، فلا بد أن نتساءل، ما الذي يمنع العمل البحثي الاجتماعي والسياسي الجاد من دراسة الواقع والتحولات الانتقالية العريضة التي يمر بها المجتمع وتحدياتهما الداخلية والخارجية. ويمكن ربط السؤال بسؤال «الفيصل»، ما الذي يمنع التصدي بحثيًّا للأسئلة والقضايا الكبرى التي يواجهها الواقع العربي اليوم بما يشبه الصمت على فداحتها؟

-٥-

لقد كنا تاريخيًّا وصرنا راهنًا بشكل متزايد مادة بحثية لشتى مراكز البحوث العالمية وبيوتات الفكر ومؤسسات صنع السياسات والتخطيط الخارجي في أميركا الشمالية والصين واليابان مرورًا بأوربا، وخرجت وتخرج مادة علمية بعضها أنثروبولوجي، وبعضها سوسيولوجي وسياسي واقتصادي، وبعضها استخباراتي عن مجتمعنا العربي بمختلف بلدانه.

الأدهى أن تتجه دول المنطقة لمراكز الدراسات الخارجية في أوربا وأميركا، لتكليفهم بالبحوث التي تحتاجها المنطقة، سواء في مشروعاتها التنموية، أو في تحدياتها الداخلية والإقليمية

توجد اليوم فروع لدراسة الشرق الأوسط والخليج والسعودية في مختلف أقسام الدراسات الاجتماعية، بل في فروع متخصصة منها. ومن تلك الأقسام للدراسات الشرقية الأوسطية ما يقوم في أعرق الجامعات الأميركية مثل: هارفارد، وبرينستون، وجورج تاون، ويل، وكورنيل وبيركلي... إلخ. كما أن بعضًا منها في تعاون علمي «باتفاق فردي على الأغلب»، يستضيف بعضنا في محاضرات أو كأساتذة زائرين أو ببرامج زمالة، وذلك للمزيد من محاولات التعرف إلى «واقعنا العربي» من قريب.

هذا بينما جامعاتنا ومراكز بحوثنا بالمقارنة بالكاد تنحو لدراسة واقعنا دراسة بحثية استكشافية تحليلية فيما يخص أسئلة المجتمع والدولة الكبرى، ولو فعلنا فلا نستغني عن المراجع الأجنبية في البحوث والكتب المكتوبة بأيدي غيرنا عنا. وإذا كانت الاستعانة بمراجع الآخرين أمر لا ضيرَ علميًّا فيه، بل قد يكون تنويع المصادر أمرًا ضروريًّا، فإن المشكلة لو بقيت تلك المراجع الأجنبية المكتوبة عنا مصدرًا رئيسًا ووحيدًا «لتعريفنا بحثيًّا» على واقعنا، على الرغم من التوسع العريض في دائرة الباحثين والمتخصصين في العلوم الاجتماعية عندنا.

والأدهى هو أن تتجه دول المنطقة بما فيها الخليج والسعودية لبيوتات الخبرة البحثية ومراكز الدراسات الخارجية في أوربا وأميركا، التي طور بعضها قدرة نظرية ومنهجية وخبرة ميدانية في المنطقة العربية ومنطقة الخليج وتحول لشركات بحث وتخطيط رأسمالية عابرة للقارات، لطلب المشورة منهم ولتكليفهم بالبحوث والدراسات ولاقتراح السياسات التي تحتاجها المنطقة،

سواء في مشروعاتها التنموية الوطنية أو في تحدياتها الداخلية والعربية والإقليمية.

فلماذا قد يكون ذلك؟

هل يكون لثقة بالغة في منهجية العمل البحثي لدى مراكز الاستشارات الغربية والأميركية مقارنة بالثقة في العمل البحثي المحلي، أو لفارق موضوعي حقيقي بين العمل البحثي المحلي وبين العمل البحثي الأجنبي، أو لأن الجامعات تُعَدّ (مدارس بأحجام كبيرة) وهي معنية بدراسة وبحث بعض إشكاليات السلوك الاجتماعي، التي يغلب عليها الطابع التحفظي في المحتوى والخفة المنهجية في تناول موضوعات مثل الطلاق والزواج وتعدد أشكال الزواج وإشكالات الطفولة، أو لأسباب أخرى يجب بحثها واستكناهها لمعالجتها إن أردنا للبحث العلمي في مجال العلوم الإنسانية ببلادنا أن يزدهر، ويكون بوصلة لنا في التحولات وفي وضع السياسات، بل في مواجهة الأسئلة والتحديات الكبرى.

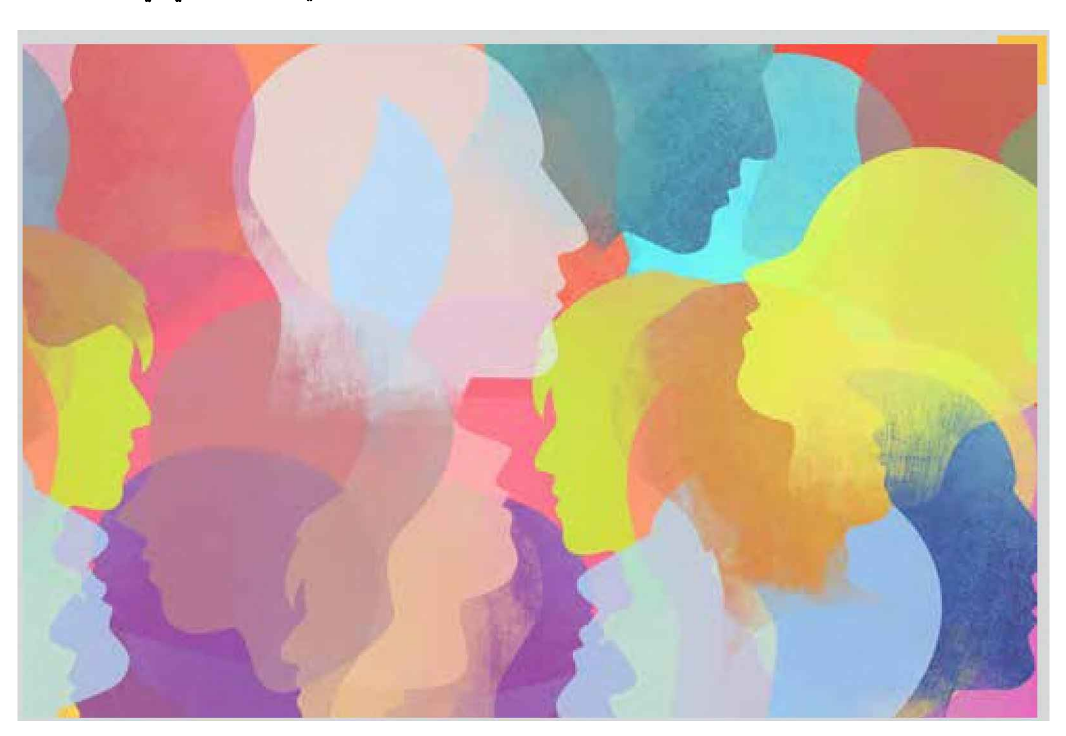
-٦-

يمكن أن يطرح للإجابة عن السؤال الافتتاحي اجتهادًا، وإن كان مستمدًّا من معايشة قريبة، ولكنه ليس عن دراسات علمية موثقة أو مرجحة بمقاييس معيارية شديدة الموضوعية (وتبقى الأخيرة مهمة مطلوبة)، حزمة من العوامل المحتملة أو القائمة فعلًا أدت إلى غياب البحث العلمي في مجال العلوم الاجتماعية عن الواقع الاجتماعي ميدانيًّا سعوديًّا وخليجيًّا وفي لحمتهما وعمقهما العربي، ومن ذلك على سبيل المثال، وأرجو ألا يكون على سبيل التبرير:

١- أسباب تراكمية في الكيفية المحدودة التي دخلت بها العلوم الاجتماعية للجامعات في مثال عايشته وما زلتُ أعيش جدله بمجتمعنا السعودي، وهو مثال بينه وبين معظم أقسام ومراكز البحث للعلوم الاجتماعية بجامعات الوطن العربي قواسم مشتركة عدة.

٢- أسباب تتعلق باللحظة التاريخية التي سادت فيها محاولة أَدْلَجَة أقسام العلوم الاجتماعية وعملها البحثي، ونجاح تلك المحاولة في فرض أحادية ضيقة ومتشددة في عمل أقسام العلوم الاجتماعية على مستوى التدريس ومستوى العمل البحثي. دون النجاح في تطوير بديل منهجي من صلب الحضارة العربية الإسلامية، تحت محاولات ما كان يسمى «أسلَمة العلوم الاجتماعية».

٣- تدخل وتغليب الإداري على الأكاديمي في حسم الجدل



الطبيعي في أقسام العلوم الاجتماعية، سواء على مستوى التدريس أو العمل البحثي. بتغليب الجمود المعرفي على التجديد، وبالانتصار لسلطة السائد على حساب السعي للمنشود.

٤- الاعتماد إلى وقت قريب على الأسلوب البنكي في التدريس الجامعي، مقررات ومسارات ومنهجية، وعلى تفشي أساليب بحثية ميكانيكية وتجميع إحصائي غير مستثمر تحليليًّا بشكل يفتقد للحيوية ولدقة وموضوعية العمل البحثي.

٥- الدوران في فلك الفروع التقليدية للعلوم الاجتماعية مما تجاوزها البحث والأكاديمية العالمية، مع انتقائية تتحيز لما يقتصر منها على دراسة أو بحث الجانب السلوكي للفرد والموضوعات الرائجة كغلاء المهور، وأضرار أو فوائد العمالة المنزلية، ومساوئ أو محاسن التقنية الحديثة،... إلخ. مع أنه من المتعارف عليه عالميًّا وجود عدة أبعاد ومستويات لفروع ووظائف العلوم الاجتماعية في العمل التعليمي والبحثي، فهناك جانب دراسات السلوك الفردي، وهناك جانب دراسة البنى السياسية والاجتماعية، والعلاقات، والأطر الثقافية والمعرفية للمجتمع وعلاقة الدولة بالمجتمع، والتوافق والصراع، والمستقر والمتموج والمتحرك في حياة المجتمعات.

٦ - الاعتماد في البحث والتعليم خاصة على مراجع تتسم بالمحافظة والمدرسية، مستعارة من مدارس الجوار العربي أو مترجمات قديمة، وذلك نمط سائد ومقبول إلى وقت قريب.

٧- على الرغم من التعدد البحثي والتعدد المنهجي في البحث، من ناحية أنواع البحوث وأدوات كل منها ومشتركاتها، وفي التعدد النظري وتداخل المجالات النظرية في تراكم العلم والجهود التطويرية فيه داخل المؤسسات الأكاديمية الأميركية والغربية عمومًا، فقد كان يغلب على العمل التعليمي والبحثي طابع الاكتفاء بالمنتج التأسيسي للعلوم الاجتماعية من دون متابعة تطوراته وتجلياته وجدلياته الجديدة.

-٧-

هناك معاناة الباحث ليس فقط في مواجهة التحديات المشار إلى بعض منها آنفًا، بل أيضًا معاناته في معالجة أي نقص في إعداده النظري وفي تدريبه المنهجي مع معالجة نفسه من الخبرات الأحادية المفروضة، أو بالأحرى التي كانت مهيمنة مع عبء مواجهة الرقابة الذاتية التي ربته عليها خبرةُ ردحٍ من الزمن، فلم يكن يستطيع الباحث أن يشرع في موضوع إلا بعد رقابة قد تجيز أو لا تجيز موضوع بحثه. هذا عدا أشكال رقابية أخرى، تعاني قدرًا منها تلك المجتمعات التي لا تأخذ الحرية الأكاديمية والبحثية فيها المقام الأول. وهنا لم أعرج على الصعوبات البحثية التي يواجهها الباحث في مجتمعات رغم مضي خمسين عامًا على تأسيس الجامعات بمراكزها البحثية، كصعوبة تجاوب المجتمعات المبحوثة، وتحدي تحول البحوث إلى حاويات للغبار على رفوف لا يسأل صناع السياسة العرب عن محتواها ولا يأخذون توصياتها مأخذ الجد.

الرقابة واستبعاد التفكير النقدي وفروع العلوم الاجتماعية غير القابلة للتحول إلى «مادة مدرسية تلقينية»، من أسباب غياب البحث العلمي في مواجهة تحديات الواقع العربي

-٨-

في ظني أنه إذا كان قد جرى في التاريخ التربوي استبعاد دراسة الفلسفة بشكل سافر من الأفق التعليمي العام والجامعي وما بعده، عربيًّا وخليجيًّا وسعوديًّا، إلى حد بعيد بتفاوت نسبي، فإنه قد جرى بشكل مستتر، ناعم مرة وخشن أخرى، استبعاد كل ذي طبيعة إشكالية على المستوى الفكري من معظم العلوم الاجتماعية التي أدخلت في مؤسسات التعليم الجامعي ومراكزه البحثية. وقد استبعد منها على وجه التحديد التفكير العلمي والتفكير النقدي الذي هو من الضرورات النظرية والمنهجية التأسيسية لدراسة العلوم الاجتماعية وتطبيقاتها الميدانية بحثيًّا. كما استبعدت أيضًا كل فروع العلوم الاجتماعية غير القابلة للتحول إلى «مادة مدرسية تلقينية». فقد شُيِّدَتْ أقسام لعلوم اجتماعية كاملة كعلم الاجتماع مثلًا، على ذلك الجزء المعرفي المقتصر على فروع العلوم الاجتماعية ذات الطبيعة الطيّعة في تدريسها وذات الطبيعة البراغماتية في مُخرجاتها.

علم الاجتماع العربي.. هل يقف عاجزًا أمام التحولات؟

بثينة غريبي صحافية تونسية

يقول عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو في كتابه «الرمز والسلطة» عن ترجمة لعبدالسلام بنعبد العالي: «يشعر علماء الاجتماع خصوصًا إذا كانوا يعتنقون فلسفة متعالية في التاريخ بأن الجميع ينيطهم بمهمة، ومهمتهم أن يعطوا المعاني، ويجدوا الأسباب والعلل، ويحدثوا النظام، ويعينوا المرامي والغايات، لهذا فهُمْ أبعد ما يكونون عن إدراك شقاء الناس الذين لا يحظون بأي امتياز اجتماعي، سواء أكان ذلك الشقاء الخنوع المأساوي للعجزة الذين يهجرون ويتركون بيد الموت في المستشفيات والمأوى، أو كان الخضوع الصامت للعاطلين أو العنف البائس لأولئك المراهقين الذين يبحثون في العمل الإجرامي عن وسيلة لبلوغ شكل معترف به من أشكال الوجود الاجتماعي».

قفز إلى ذهني هذا النص وأنا أقرأ هذا الخبر: «عون حرس تونسي يقتل زوجته في شهر رمضان المعظم برصاص مسدسه». ليست بالجريمة الجديدة أو الصادمة في مجتمع يغرق، منذ سنوات، في جرائم وممارسات للعنف وغيرها من الظواهر الاجتماعية الغريبة. وفي المقابل لا يتعدى معالجة هذه الظواهر الالتجاء إلى بعض الحلول التقليدية السطحية كندوات مناهضة العنف ومعارك وسجالات وتنظيرات من دون الالتجاء إلى العلوم الإنسانية ومنها العلوم الاجتماعية.

أسوق هنا تجربتي وأنا بصدد إعداد هذه المادة. لقد حاولت الاتصال بأكثر من عالم اجتماع وباحث، ولمجرد أن تضعه أمام ضرورة مساءلة مجال اختصاصه يرفض المشاركة. إذا كان العالم العربي يتوفر على هذا النموذج من علماء الاجتماع الذين يزعجهم ويربكهم الشك والتفكير (أسس أي معرفة جديدة)، كيف يمكن التقدم فكريًّا والخروج من الزوايا المظلمة؟

في كتابه «نظريات إلى علم الاجتماع» (الصادر ضمن سلسلة معرفة)، ينتقد الدكتور عبدالباسط عبدالمعطي الدراسات العربية قائلًا: «يسهل عليك عندما تقرأ دراسة أو بحثًا أجنبيًّا تحديد هويته النظرية (...) ولكنك عندما تقرأ دراسة عربية تلف فكرك الدهشة، ويساورك الشك في معرفة كاتبها لأبجديات البحث السوسيولوجي ودور

النظرية فيه بصفة عامة. وعلى الرغم من هذه الملاحظة فإن العدد الأكبر من المشتغلين بعلم الاجتماع في الوطن العربي ينتمون بحثًا وتأليفًا إلى الاتجاهات المحافظة سواء كانت وظيفية أو إمبريقية تجزيئية».

في إطار دراسة للمرصد العربي للعلوم الاجتماعية حول واقع العلوم الاجتماعية في العالم العربي، والصادرة سنة ٢٠١٥م، أكد أستاذ علم الاجتماع محمد بامية: «أن بعض التحديات التي يواجهها علماء الاجتماع تتضمن التفكك المؤسساتي، وعدم تشجيع الأنشطة البحثية، والقيود السياسية المفروضة على ذلك، وضعف المجتمع الفكري الأكاديمي العربي، والجمود البيروقراطي للجامعات العربية». فظلت البحوث التي أعدها الطلبة أشبه بديكورات تجمل بها واجهة المؤسسة الاجتماعية، وظل عالم الاجتماع يمارس إبداعاته وثوراته الفكرية في الحرم الجامعي، مشدودًا إلى الإنتاج المدرسي، وليس إلى البحث عن حلول عملية للظواهر الاجتماعية والمشكلات.

في كتابه «الرمز والسلطة» يقول بيير بورديو: «تتمثل السوسيولوجيا كما أفهمها في تحويل مشكلات ميتافيزيقية إلى مشكلات قابلة لأن تعالج معالجة علمية، وبالتالي سياسية». ويذهب إلى أكثر من ذلك: «إن عالم الاجتماع لن يعود ذلك الحكم المنزّه والمتفرج المتعالي القادر وحده على أن يعين أين تكمن الحقيقة (...) إلا أنه ذلك الذي يسعى لأن يكشف حقيقة الصراعات التي تدور».

إن هذا التقديم للسوسيولوجيا في المجتمعات العربية ينتهي بنا إلى طرح الأسئلة الآتية: كيف يمكن لعلم الاجتماع ألا يكون مجرد تنظير يجرّ خلفه نظريات باتت مسقطة على الواقع الاجتماعي العربي، وأثبتت فشلها في تفسير الواقع وتخليصه عمليًّا من مشكلاته؟ كيف يمكن ضخ منهج علمي ونظريات جديدة نحو مجتمع معاصر؟ هل عالم الاجتماع مشدود إلى النظريات، أم هو المشدود إلى ضرورة إيجاد حلول لمشكلات عصره؟ هل فضح الربيع العربي خلل الدراسات الاجتماعية في علاقتها بالمستجدات العربية؟

حاولنا الإجابة عن هذه الأسئلة مع مجموعة من الباحثين والمفكرين العرب، مما كانت لهم الجرأة على مساءلة علم الاجتماع والتفكير معًا في سوسيولوجيا السوسيولوجيا.

التصوّرات الأيديولوجيّة بعيدة من المقاربات العلميّة

فتحي التريكي مفكر تونسي

ليس ثمة شك في أن العالم العربي يعجّ بالمختصين الأكفاء في علم الاجتماع وعلم السكان وسائر الاختصاصات الدقيقة المجاورة. كما لا نشك لحظة في أن الباحث العربي في هذه الميادين مشدود في الآن نفسه إلى بلورة النظرية الاجتماعية، وإلى العمل الميداني. إذن أين يكمن الإشكال؟ كيف يمكن له أن يتعرف بدقة إلى هيكلة مجتمعه ووظائفه وتطلّعاته ومصيره؟

في نظري، لا بد من الانتباه إلى العلاقة الوثيقة بين عمل الاجتماعيين والتوجهات السياسية والقرارات الميدانية في بلد معين. ففي البلدان الغربية مثلًا، نجد تقريبًا في كل المدن الكبرى مراكز بحث في العلوم الاجتماعية تُشَخِّص الواقع الاجتماعي بالفعل والممارسة. هناك ضخ لأموال كبيرة لا بد منها للقيام بهذه المهمة. بينما في عالمنا العربي ومن دون استثناء، مراكز بحث في الاجتماع تُعَدّ على الأصابع ومن دون اعتمادات مالية معتبرة. فكيف يمكن لعالم المجتمع أن يقوم بمهامه؟ والحقيقة أن الحكومات الغربية التي تعتمد النظام الديمقراطي لا تحتقر شعوبها وتريد معرفة تطلعاتها فتعتمد على علم الاجتماع التطبيقي من أجل ذلك، بينما في عالمنا العربي تعدّ الحكومات غير الديمقراطية شعوبها رعية. فهي التي تتحكم في مصايرها وطموحاتها. وإذا احتاجت إلى معرفة شيء ما تلجأ إلى مراكز مختصة خارجية، وبخاصة التي تقوم بتشغيل اجتماعيين محليين. هكذا يجد عالم المجتمع في العالم العربي مهمشًا ليصبح أستاذًا.

نعم، فضحت الثورات العربية خلل الدراسات الاجتماعية العربية من دون أدنى شك، ولكنها فضحت أكثر الشرخ الكبير بين الدكتاتوريات الحاكمة وطموحات شعوبها. ولو عدنا إلى أدبيات علماء الاجتماع العرب لوجدنا أنهم نبّهوا إلى هذا الشرخ ومنهم من أشار إلى نتائجه الوخيمة. والحقيقة أن الحكم الكلّياني الذي يعتمد الفكر الواحد والأوحد يتوجه إلى شعبه أيديولوجيًّا ولا يهمه معرفة تنوعه. والإشكال بقي هو نفسه بعد الثورات العربية لأن الأحزاب الحاكمة تتعامل بعقلية الاستبداد نفسها حتى إن تظاهرت بالديمقراطية، فلا تريد معرفة شعبها لأنّ لها أفكارًا مسبقة عنه، فتنظر إليه بمرآة دينية أحيانًا وبمرآة الفقر أحيانًا أخرى، وفي كل الأحوال بتصورات أيديولوجية بعيدة كل البعد من المقاربات العلمية. ما فضحته الثورات والانتفاضات العربية هو أن حكامنا من قبل ومن بعد لا يؤمنون بشعوبهم. فكيف يمكن للدراسات الاجتماعية أن تتطور في عالم الاستبداد؟

التنبؤ ليس من مهام العلوم الاجتماعية

يونس الوكيلي باحث مغربي

لماذا الباحث الاجتماعي أو عالم الاجتماع العربي لا يزال مشدودًا إلى النظريات والكتب، أكثر من قراءة تفاعلات الواقع العربي؟ يمكن الاجابة عن السؤال في ثلاث نقاط:

أولًا- لا بد أن نعلم أن العلوم الاجتماعية تعرضت في كل بلدان العالم العربي للحصار بعد استقلال معظم البلاد العربية؛ لذلك لم توجد مؤسسات تكوّن الباحثين في مجال العلوم الاجتماعية ونظرياتها. إذن المسألة سياسية مؤسساتية في جانب أول.

ثانيًا- بناءً على المعطى الأول، لم يكن أمام القلة القليلة التي اهتمت بالعلوم الاجتماعية سوى التوجه إلى الكتب النظرية وقراءتها وفهمها، ما دام أن الأبحاث الميدانية متعذرة وغير ممكنة.

بمعنى لم يكن في الغالب حوار بين النظرية الاجتماعية والممارسة الميدانية. وهناك أشير إلى أن التراخيص مثلًا للأبحاث الميدانية كان الحصول عليها شبه مستحيل، ناهيك عن تمويل هذه الأبحاث، فذلك دُونَه خَرْطُ القَتَادِ. وفي هذه النقطة سجّل أكثر من باحث غربي أنهم كانوا يجدون سهولة في الحصول على التراخيص أكثر من الباحثين المحليين، مثال ذلك جون واتربوري، وديل أيكلمان، وكليفورد جيرتز... إلخ.

ثالثًا- على الرغم من انتعاش سوق العلوم الاجتماعية منذ الألفية الثالثة في معظم البلدان العربية وتدفق تمويلات معقولة من الدول ومؤسسات دولية، فإن الإنتاج لم يستطع تحقيق تراكم كافٍ لفهم تحولات بلدان العالم العربي، القاعدة هنا معروفة: لا بد من تراكم كمي لكي يحدث الإنتاج النوعي، ورغم هذا التحليل المقتضب، فإني أؤكد أن النظرية ضرورية ومهمة في العلوم الاجتماعية والانشغال بها أساسي لفهم الواقع وتحولاته، ولا يمكن فهم هذا الأخير بمجرد معطيات وصفية فحسب، بل لا بد من الاشتباك مع النظريات المطعمة بالملاحظة الميدانية من أجل تحقيق القيمة المضافة في العلوم الاجتماعية بطابعها الكوني.

لماذا يرى بعض أن أحداث الربيع العربي فضحت الخلل في الدراسات الاجتماعية للواقع العربي؟ العلوم الاجتماعية ليس من مهامها التنبؤ، ولذلك دراسات عديدة أنجزت كانت تشير إلى أزمة الدولة في العالم العربي. واستطاعت العلوم الاجتماعية توصيف الحالة بشكل كبير وشخصت انسدادات الوضع على الصُّعُد التعليمية والاقتصادية والثقافية... إلخ، لكن هل لا بد أن تتنبأ بحدوث ما سُمّي الربيع العربي في الزمان والمكان والتداعيات؟ لا أظن هذا من مهام العلوم الاجتماعية. الدراسات التي أنجزت بعضها نوعيّ، وأنجز في العالم العربي أو من طرف باحثين في جامعات غربية، وهي خرجت من رحم التراكم الكمي.

نقد إنتِلِجنسيا الانبهار بالغرب

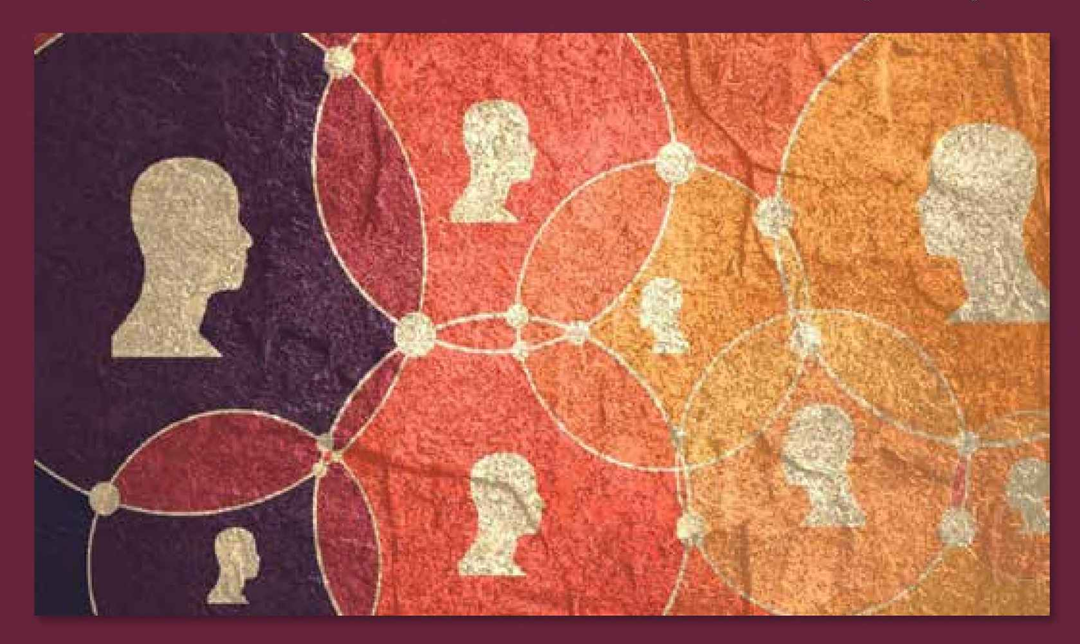
هدى زكريا باحثة مصرية

أظن أن مرحلة الارتباط بالنظريات الغربية كانت في حقبة الخمسينيات والستينيات، بسبب الأساتذة الذين خرجوا إلى البعثات إلى أوربا، وبالتحديد إلى باريس مهد دوركايم الذي أكد انتماء علم الاجتماع إلى مجال العلوم وليس للفلسفات. لكن المرحلة اللاحقة شهدت حرصًا على التوجه إلى المجتمعات العربية، وإن كانت الأرضية النظرية نابعة من الرؤى الغربية.

في السبعينيات والثمانينيات انتبه السوسيولوجيون العرب إلى أنهم لم يجيبوا عن الأسئلة المُلحّة لمجتمعاتهم لارتباطهم بمواقف الأساتذة التقليديين. ولا ننسى أن الثقافة السائدة لدى صناع القرار كانت تستهين بالعلوم الاجتماعية وهم يندفعون إلى معالجة الهموم الاقتصادية الناجمة عن علاقات التبعية الجديدة، التي طورت أدواتها للتعامل مع بلادنا بمنطق مختلف.

وأذكر أن همي الوطني كان يوجهني إلى اختيار موضوعات البحث فقدمت دراسات في «الدور السياسي والاجتماعي للأغنية الوطنية». وكانت هموم الواقع الاجتماعي العربي دفعتني إلى «تحليل مضمون الرسائل الصوتية التي كان المصري المهاجر إلى الخليج يرسلها لذويه»، وفي كتاب «هموم الباحثين الشبان» الذي حرره أحمد عبدالله في عام ١٩٩٤م تعليق مهم لريموند بيكر يتحدث فيه عن دراستي المذكورة.

لقد تنبأت بأحداث يناير في العديد من الحوارات الصحفية والتليفزيونية قبيل تلك الأحداث في برنامج منى الشاذلي «العاشرة مساءً» في ٢٢ يناير ٢٠١١م، وكذلك في حوارات صحفية، وإذا طالعت الكتابات السوسيولوجية الحوارية في المؤتمرات التي سبقت الأحداث، ففي كتابات الدكتور أحمد زايد، العميد السابق لكلية الآداب، يمكن التنبؤ بالأحداث. وهنا لا بد من الإشارة بقوة إلى تجاهل صناع القرار آنذاك أهمية علماء الاجتماع في تقديم المشورة والرأي؛ إذ يظن كثير من السياسيين والاقتصاديين أن عمل السوسيولوجي حل المشكلات التي يمارسها الأخصائي الاجتماعي أو النفسي بصورة فردية، وقد نبهت إلى أن الصورة التقليدية لباحثي الاجتماع تفقد المجتمعات وصناع القرار القدرة على التشخيص المبكر للباثولوجيا الاجتماعية.



علم الاجتماع العربي مغيب عن الواقع

أحمد موسى بدوي باحث مصري

لا شك أن علم الاجتماع يواجه مشكلات عميقة على مستوى إنتاج العلم واكتسابه. فعلى مستوى الجامعات توجد أزمة حقيقية في تدريس فروع علم الاجتماع، وسببها أن الطالب يكون مغيبًا عن الواقع الاجتماعي والأساتذة غير قادرين على ربط المناهج والمادة التدريسية بالواقع ومشكلاته ومعوقاته.

وفي هذا السياق تصبح المادة النظرية والكتب المدرسية أعلى قيمة وأكثر انتشارًا من البحوث التطبيقية. ويمكن تفسير هذه الحالة الشائعة في معظم الجامعات العربية من خلال متغيرين: الأول أن اختيار أطقم التدريس في معظم الجامعات لا تتحكم فيه معايير الجدارة والكفاءة للمترشحين للعمل في هذه الجامعات. وتتحكم فيه متغيرات تقليدية أو فاسدة. الأمر الثاني أن النظم السياسية والثقافية في معظم الأقطار العربية لا تسمح، في كثير من الأحيان، بالتطرق إلى موضوعات بحث من شأنها أن تؤثر في استقرار الأوضاع السياسية والثقافية والاجتماعية. وهناك بصفة عامة قلق كبير وخوف من أن تؤدي نتائج العلم الاجتماعي إلى مطالبات سياسية أو ثقافية أو اجتماعية، فجرت العادة على الاقتراب الشكلي وليس الجوهري من بعض المشكلات ذات الحساسية (الدينية، أو العرقية، أو السياسية،... إلخ).

ومن الجدير بالذكر أن مراكز الدراسات المستقبلية في العالم أجمع، تضع في مركز فرق العمل متعدد التخصصات، عالم الاجتماع. وفي السياق العربي يكون التركيز على علماء الاقتصاد والعلوم السياسية في مراكز الدراسات المستقبلية.

مما سبق يمكن فهم وإجابة السؤال: لماذا لم يتنبأ علم الاجتماع بالربيع العربي؟ لأنه علم من البداية كان مغيبًا عن الواقع، وعندما تحدث مقاربة لمشكلة اجتماعية ما، فإنها تكون مقاربة سطحية لا تَمُتّ لعمق الظواهر الاجتماعية، ومن ثم فإن قدرة هذه البحوث على فهم الظواهر والتنبؤ بسلوكها مستقبلًا تكون قدرة محدودة وضعيفة.

الخلاصة: علم الاجتماع يحتاج إلى حرية سياسية وثقافية واجتماعية كبيرة من أجل وضع كل الظواهر الاجتماعية على طاولة البحث من دون استثناء. وإلا فإن مفاجآت التحولات والتغيرات العاصفة يمكن أن تحدث في أي وقت، وتكبد المجتمعات خسائر هائلة.

ويحتاج ثانيًا إلى تطوير شامل في منظومة تدريس علم الاجتماع لاختيار كوادر مؤهلة وفق معيار الكفاءة والجدارة. ويحتاج ثالثًا إلى وضع تخصص علم الاجتماع في قلب الأطقم التي تتشكل منها مراكز البحوث والدراسات المستقبلية. وهذه المراكز التي تقدم لصناع القرار المشورة والتوصية للتعامل مع الحاضر والمستقبل القريب والمتوسط والبعيد.



الوثائق غير متاحة للباحثين

مهدي مبروك مدير المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات في تونس

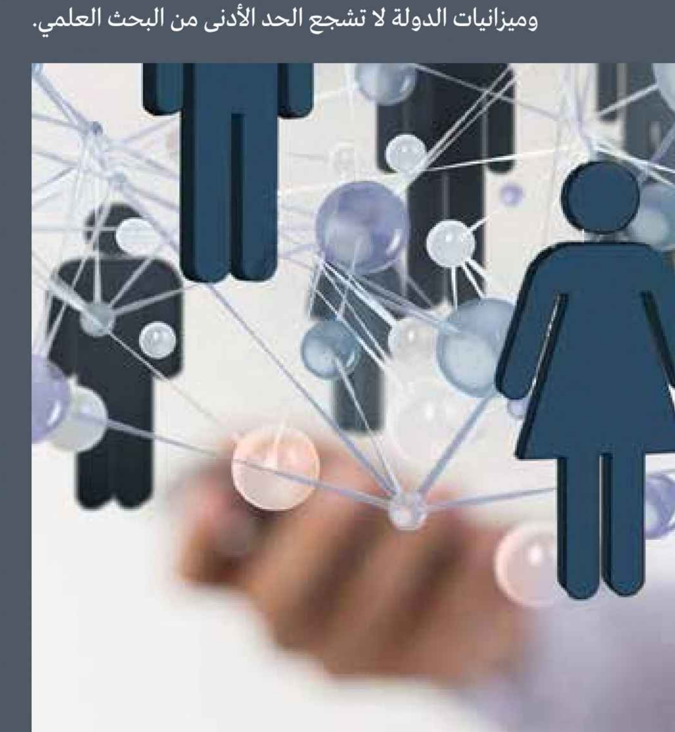
أعتقد أن العلوم الإنسانية والاجتماعية مرت في العقود الأخيرة بتطور مهم؛ إذ بدأت تدرس في الجامعات العربية بشكل نظري تقريبًا منذ الستينيات مع موجة الاستقلال الوطني، وأُدرِجَ العديد من العلوم الاجتماعية في الجامعات، وأُسّست مراكز عدة في كثير من البلدان التي تهتم بالبحوث الاجتماعية؛ أذكر منها السيراس مركز الدراسات الاجتماعية بتونس، ومركز الأهرام للدراسات الاجتماعية ومراكز أخرى، واستطاعت أن تنتدب نخبًا قدمت من فرنسا وبريطانيا ودول أخرى، وهو الجيل الأول من الذين أسسوا العلوم الاجتماعية في البلدان العربية من بينها تونس، ولبنان، والجزائر، والمغرب، والكويت، والسعودية، وعدد من العلماء، هؤلاء كلهم خريجو الجامعات الأوربية، واستطاعوا من خلال الجمع بين التدريس النظري والأشغال التطبيقية، معرفة الواقع.

في أثناء تدريس النظريات يجب تدريب الطلبة بين الحين والآخر على المراوحة بين الإنتاج النظري والتيارات العلمية في المجتمعات الغربية وواقع نظيراتها العربية، حتى لا تظل المعرفة استرجاع أو استرداد لنظريات غربية، والآن بدأنا نتخلص تدريجيًّا من الركون إلى استعراض المتون النظرية، من تيارات ومدارس علمية، إلى دراسة الواقع، مثل عشرات الدراسات عن قضية الثأر في مصر، وجرائم الشرف في الأردن، والحركات الاجتماعية في المغرب، والتطرف والإرهاب، والهجرة غير الشرعية في ليبيا، ومسألة الطائفية في لبنان، وكل هذه القضايا تحظى باهتمام يعتمد على المناهج الكيفية بمعنى تحليل الظاهرة أو استعمال الملحوظات أو المحادثة وتحليل الخطاب. ونجد مراوحة تنشط بأكثر فاعلية بين النظري والتحليلي التدقيقي المعنيّ بالظواهر الاجتماعية والتحولات التي تمرّ بها المجتمعات العربية. وهناك طريقة علمية وهي الببليوغرافيا الوطنية أي جملة الكتب التي صدرت في آخر سنة، في تونس ومصر والسعودية وغيرها من الدول، ومما ينشر سنويًّا نجد كثيرًا من الكتب التي تناولت قضايا اجتماعية محورية.



هنا يبرز السؤال: هل ما تنتجه النخب في الجامعة يجري ترويجه بشكل جيد؟ لما مررت بتجربتي كوزير ثقافة تونسي وزرت العديد من الدول العربية لاحظت أن هذا المشكل نشترك فيه مع عديد من الدول العربية؛ مصر والعراق والجزائر وغيرها، الكتاب العلمي لا يجد حظه من الترويج وهناك نوع من المنافسة بين دور النشر. الأمر الثاني قلة الإقبال على الكتاب العلمي ومعدل القراءة للعربي ضعيفة، والأمر الثالث أن السياسات العمومية وأصحاب القرارات لا يعتمدون ما ينتج في الجامعات، ليس فقط في العلوم الاجتماعية، بل حتى في علوم الطبيعة.

هناك حلقة مفقودة في مخابر البحث بين المؤسسات الأكاديمية في العالم العربي وأصحاب المشروعات والقرار السياسي، هذه الحلقة علينا أن نتجاوزها وننشط أكثر ما يمكن من الروابط والاتصالات من خلال أيام دراسية مفتوحة من خلال شراكات. والأمر الأخير أن ميزانية البحث العلمي لا تتجاوز بأقصى الحالات ٢٪ حسب دراسات اليونسكو، في تونس نحن أقل من ١٪، وهذا الأمر لا يمكن أن يكون دافعًا إلى تطوير البحوث. شركات كبرى تخصص ميزانيات للبحث العلمي فقط، سامسونغ تخصص ما يفوق دولًا عدة في البحث العلمي، في العديد من الدول العربية الإنتاج العلمي لا يحظى بالميزانيات وبالموارد البشرية، وميزانيات الدولة لا تشجع الحد الأدنى من البحث العلمي.



علماء الاجتماع لم يكن لديهم حس استشرافي يتوقع الانتفاضات العربية

أمام هذا يجد الباحث نفسه أمام خيارين؛ الشراكة أو ما نسميه هجرة الكفاءات.

عالم الاجتماع حاليًا لم يعد بالملامح الكلاسيكية بين أروقة الجامعة وجدران المدارج فحسب، هناك ثلاثة أصناف: المدرس، والمدرس الباحث الناشر، وعالم الاجتماع الخبير الذي ينتج دراسات تطلبها منه السلطات الوطنية. وحركة العلم متأخرة نسبيًا عن الواقع، يحدث هذا تقريبًا في العلوم الاجتماعية لكن الفجوة الزمنية بين تحولات الواقع وتحولات العلم تكون أوسع، لأسباب عدة منها الوثائق؛ إذ إن هناك عائقًا قانونيًا تشريعيًا يجعل الوثائق غير متاحة للباحثين.

نحن في الجامعات العربية مطالبين بأن ننحت حقلًا اصطلاحيًا ومفاهيميًا يستجيب لخصوصيات المجتمعات العربية، ففي كثير من الأحيان تتحدث هذه الإسقاطات عن بورجوازية وإقطاع، والحال أن المجتمع العربي لم يجد هذه الظواهر التي نشأت في بيئة غربية، ومن ثم علينا أن نجتهد في إيجاد حقل قادر على فهم وتفسر مجتمعاتنا.

أحداث الربيع العربي فاجأت الجميع، ليس النخب الفكرية فقط إنما النخب السياسية، ما كان أحد يعتقد أن المجتمع العربي أو بعضه سيقوم بانتفاضات عنيفة. هناك العديد من الدراسات لم تتنبأ بشكل دقيق لكن توقعت أن الأمر لن يستمر بسبب الاحتقان الناتج عن البطالة وتفكك الطبقة السياسية المحيطة بالأنظمة، وثقافة الاحتجاج عند الشباب. لكن لا أصحاب القرار السياسي، بما لهم من معلومات سياسية دقيقة، ولا الولايات الأميركية ولا فرنسا والدول العظمى توقعوا أن تحدث الانتفاضات. علماء الاجتماع والتاريخ والأنثروبولوجيا والاقتصاد لم يكن لديهم حس استشرافي يتوقع اندلاعها، لكن في كل الحالات هذا درس نستخلصه لتطوير ما نسميه بالسياسات الاستشرافية التي تستبق التحولات الجيوسياسية للمنطقة، وترسم سيناريوهات دقيقة قدر الإمكان، استنادًا إلى ما نسميه الذكاء الاصطناعي الذي يقدم سيناريوهات قابلة للتحقق، وهذه العلوم تتطور الآن في أوربا وفي الولايات المتحدة الأميركية.

سوسيولوجيا نظرية دون تطبيق

سالم لبيض باحث تونسي

يعيش علم الاجتماع في الأوساط الجامعية. إن الطبيعة التكوينية للطلبة في أقسام علم الاجتماع تستدعي ضرورة التمكن من نظريات علم الاجتماع على غرار الخلدونية في الوطن العربي، والماركسية والدوركايمية والفيبرية في الغرب، وعلى غرار البراديغمات الجديدة مثل البنيوية والوظيفية، وما يطرحه علماء الاجتماع الجدد مثل بيير بورديو، ونظريات ما بعد الحداثة التي كتب فيها آلان توران وغيره كثر في السوسيولوجيا الأنغلو أميركية، ومن هذه الزاوية يطفو التكوين النظري على حساب العمل الميداني.

هذا لا يعني غياب الدراسات الميدانية السوسيولوجية العربية، فالمراكز المختصة مثل مركز دراسات الوحدة العربية، ومركز دراسات السياسات العربية، ومركز الأنثروبولوجيا بوهران بالجزائر، أو مركز البحوث الاقتصادية بتونس، وكثير من الوحدات الأخرى تنشر أعمالًا جليلة لعلماء اجتماع عرب؛ منهم من درس بجامعات غربية، ومنهم من يدرس بجامعات عربية، وتتناول البحوث القضايا العربية، من السياسة وتعقيداتها إلى القضايا الاجتماعية المتعلقة بالقضاء والإجرام، والقضايا الاجتماعية المتعلقة بالهجرة والفقر والبطالة، وكذلك القضايا الثقافية. أيضًا القبيلة والطائفة والإثنيات حظيت بدراسات كثيرة.

والإشكال لا يتعلق بضعف الدراسات إنما بمن يستفيد من هذه الأعمال التي تزخر بها المكتبة العربية، فهل لا تعتمد من أصحاب القرار في برامج التخطيط وتحديث المجتمع وحمايته، فمثلًا الدراسات المتعلقة بعلم الاجتماع الديني وبالظاهرة الإرهابية وخطورتها والتنظيمات المختلفة واستهدافها الدولة الوطنية لها حضور كبير في الاهتمام البحثي لسوسيولوجيا العرب، وليس لها حضور في مراكز القرار ولدى أصحاب الحكم والسلطة، ومن ثم فإنه من المبالَغ القول: إن السوسيولوجيا العربية هي نظرية بحتة.

فهذه السوسيولوجيا لا بد لها أن تتغذى وأن تعتمد براديغمات نظرية تمكنها من الفهم والتحليل؛ لأن العمل السوسيولوجي يرتكز فقط على جمع البيانات والأرقام والإحصائيات، حتى تحليل الخطاب ودراسة المضامين من دون نظريات سوسيولوجية لا معنى له ولا فائدة ولا جدوى، فما كان مثلًا أن تفهم الدولة من دون العودة إلى التصنيفية المميزة لابن خلدون، وما كان لنا أن نفهم الدين من دون العودة إلى كتاب ماكس فيبر حول الرأسمالية وروح البروتستانتية.

أما دراسة الواقع العربي وتشخيص صيرورته فلا



أعتقد أن الربيع العربي فضح الدراسات المتعلقة، عندما نفتح مثلًا كتاب «المجتمع والدولة في الوطن العربي» الذي صدر من مركز دراسات الوحدة العربية في منتصف الثمانينيات من القرن الماضي، سنجد فيه كل ما يقال عن العراق ولبنان واليمن وسوريا ومصر وليبيا والجزائر والمغرب وتونس، فيه توصيف التركيبات الإثنية، والظاهرة الطائفية، وبنية الدولة القطرية، وطبيعة الحكومات العربية والاقتصاديات الريعية، وغير ذلك من القضايا، لكن الجمهور العربي الواسع لا يقرأ للأسف، ولم يقف على هذه التكوينات وعلى ترسباتها بالمجتمع وطبيعة الدولة إلا لما جاء الربيع العربي. أعتقد أن رواد السوسيولوجيا العربية لم يدخروا جهدًا في تفكيك بنية الدولة والمجتمع العربيين والآفاق المفتوحة والتنبؤات أو الاستشراف السوسيولوجي الممكن.

لا يمكن تحديد المستقبل العربي بعد ٢٠١١م بالدقة التي انتهت إليها الأحداث، لكن يمكن القول: إن المجتمع لأسباب تتعلق بالجمود وتتعلق بضعف الدولة وتتعلق بالعجز عن التحليل، كان مقبلًا على انفجار اجتماعي وسياسي كبير، لكن هناك قضايا تتجاوز حتى الذين يدرسون السوسيولوجيا ولا تفهم إلا بعد مدة طويلة بعد أن تنشر حولها الأرشيفات الدقيقة التي تحفظها الحكومات وأجهزة الاستعلامات.

فما وقع في الوطن العربي بعد ٢٠١١م فيه جزء يتعلق بحراك مجتمعي في شكل انتفاضات وثورات بشكل عفوي، وجزء آخر يدخل في شأن الدول وإسقاط أنظمة وأحزاب واستبدال أخرى بها، وهذا لن تكشف حقيقته إلا بعد الإفراج عن الأرشيفات التي تتمتع بالسرية في الدول

الإرهاب واستهداف الدولة الوطنية يحظى بالاهتمام البحثي من السوسيولوجيا العربية، من دون حضور في مراكز صنع القرار

ذاتها، التي عرفت الأحداث أو في دول المركز الأوربي والأميركي التي تدخلت برسم اتجاه أو اتجاهات ما شهده الوطن العربي. ولعل بعض المذكرات المهمة على غرار مذكرات أوباما ورسائل وزيرة خارجيته كلينتون قد تفسر بعض الحقائق. عمومًا إن الربيع العربي في جوهره تعبير عن رغبة عميقة في التغيير والتحديث والتقدم، لكن في مستوى مآلاته قد تكون دخلت عليه بعض القوى التي لا تؤمن بكل هذه القيم، وأخرى تسعى فقط إلى تأمين مصالحها بروح جديدة وبرؤية تعتمد آليات مختلفة عما كان سائدًا من علاقات.

علم الاجتماع فيه كثير من الاختصاصات التي سطا عليها مختصون في اختصاصات علمية أخرى، فقد وقع إيجاد اختصاص يسمى في التاريخ الزمن الحاضر، مكن المؤرخين من الإفتاء في قضايا من صميم علم الاجتماع والأنثروبولوجيا، وكذلك الأمر لاختصاصات قانونية واقتصادية وجغرافية وربما حتى حضارية، في قسم الحضارة مثلًا يقع الحديث في كل مجالات اختصاص الاجتماع، فيما الطفرة التي تحدث في علم الاجتماع تحدث لا بالتراكم لكن ببصمات بعض السوسيولوجيين المميزين، الذين يقومون بنقلة نوعية، لعل من أبرزهم ابن خلدون، وماكس فيبر الألماني، وبيير بورديو الفرنسي.



علماء الاجتماع العرب في أزمة حقيقية

آمال موسى باحثة تونسية

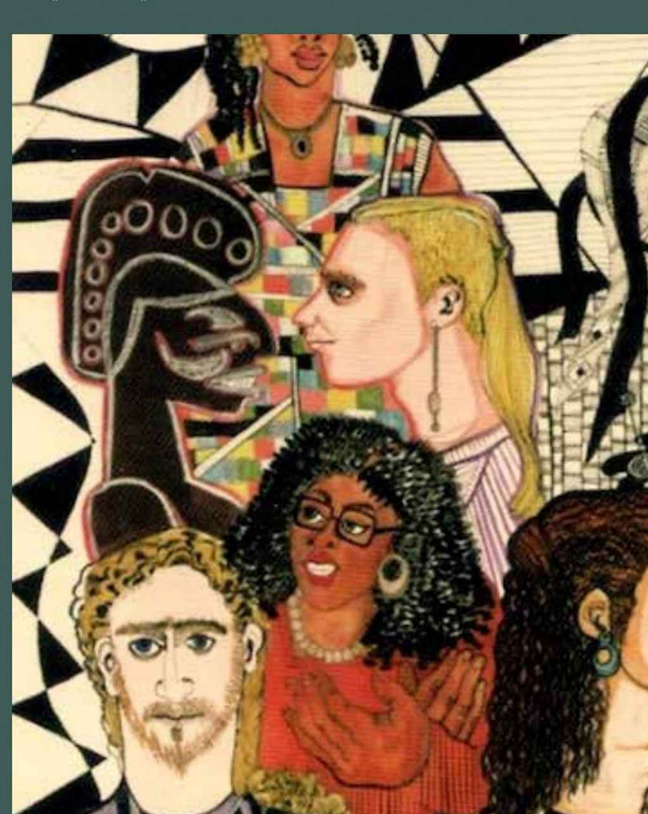
المشتغلون اليوم في مجال السوسيولوجيا كثيرًا ما ينتابهم الشعور أنهم يدورون في حلقة مفرغة، أو أنهم كمن يُحدث زوبعة في فنجان، على الرغم من جدية الأبحاث وبراعة الكثيرين في التوليد السوسيولوجي لغةً وفكرةً حتى ابتكارًا للمفاهيم؛ لذلك فإني أتوقع أن النبهاء من علماء الاجتماع العرب تفطنوا إلى وجود أزمة في علم الاجتماع العربي: هناك من حمّل الواقع المركب والإيقاع الصاروخي لصيرورة الاجتماعي اليوم كل المسؤولية، وهناك من ألقى المشكلة على عاتق المناهج واتهمها بقصورها الكوني الاجتماعي الإنساني وأنّها غير صالحة للتوظيف والمقاربة إلا على المجتمعات التي انبثقت منها. لكن لم نسمع حركة شجاعة وجريئة بصوت مرتفع يعترف: نحن علماء الاجتماع العرب في أزمة حقيقية، ولا نعرف من أين نبدأ التحليل، وأين ننتهي، وأي براديغم نتبنى، وأي نظرية نضعها في غياهب تاريخ العلم ونقفل عليها بالتجاوز.

لقد عشت حالة الإبهام وما زلت، ولكن عالِم الاجتماع الفرنسي آلان توران في كتابه «براديغم جديد لفهم عالم اليوم» مكنني من رؤية الأزمة وهو يتحدث عن البديل الذي يقترحه لفهم العالم الجديد؛ تبيّن لي أن البديل المقترح خاص بعلماء الاجتماع غير العرب، وأن المجتمعات



المعنية ببديله البراديغمي هي مجتمعات متقدمة تاريخيًّا وسياسيًّا واقتصاديًّا عن المجتمعات العربية، ومن ثم بدأت تظهر لنا أسباب أزمة علماء الاجتماع العرب.

سأوضح أكثر: في كتابه الصادر عام ٢٠٠٦م يودع آلان توران البراديغمات المعروفة والمعجم السوسيولوجي القائم على مفاهيم العلاقات الاجتماعية الصراعية والطبقية والدولة والسلطة والحركات الاحتجاجية الزوبعة والشعب والثوريّ ودور النقابات ووسائل الإنتاج وعالم البنى التحتية؛ ليحطّ الرحال منهجيًّا عند ما سمّاه التحليل الثقافي الذي عدّه وحدَه اليوم ما يُمكننا من فهم العالم. مع العلم أن توران بتخليه عن تحليل المجتمع يكون قد مال بشكل واضح نحو الذات والمطالبة بالحقوق الثقافية. بمعنى آخر، إن توران دعا إلى تجاوز البراديغمات المعنية بتحليل الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، التي لم تعد صالحة للسوسيولوجيا الرامية إلى الفهم والتفسير، مقدمًا في الدعوة ذاتها بديله المتمثل في تبنّي التحليل الثقافي لفهم الحركات الفردية الفئوية الاجتماعية التي أصبحت الحقوق الثقافية شرارة انبثاقها ومصدر تحقق صيرورتها بالمعنى السارتري الوجودي.



لم نسمع حركة شجاعة وجريئة بصوت مرتفع يعترف: نحن علماء الاجتماع العرب في أزمة حقيقية، ولا نعرف من أين نبدأ التحليل وأين ننتهي

السؤال الذي يخص علماء الاجتماع العرب: هل المجتمعات العربية ينطبق عليها اقتراح آلان توران لفهم عالم اليوم؟ لا يهم إذا كنا ننتمي إلى هذا العالم أم إن العالم الذي يقصده توران يقصينا من خريطته. الأكثر أهمية حسب تقديرنا أن الاقتصار على التحليل الثقافي وإهمال غيره وإن كان يتماشى مع المجتمعات الأوربية فإنه لا ينطبق على مجتمعاتنا العربية والإسلامية، التي هي اليوم تعيش حراكها وحركاتها الاجتماعية واحتجاجاتها الزوبعة في ظل علاقات صراعية تفعل فيها البنى التحتية فعلها، تمامًا كما تفعل ذلك الحقوق الثقافية الداخلة على خطوط الحراك بقوة وبشكل متواز ومتداخل.

المطلوب تحليل متعدد البراديغمات دفعة واحدة للمجتمعات العربية. وما تجاوزته المجتمعات الأوربية فإن مجتمعاتنا بصدد ممارسته لذلك فالحراك الحاصل اليوم هو الذي يُربك بحكم تعدد الاستقطابات، بحيث إن الحراك هو سياسي واقتصادي وحقوقي وثقافي وهي تجربة على ما يبدو فريدة من نوعها تاريخيًّا. مشكلة التغيير في مجتمعاتنا أنه محكوم بوتيرة زمنية نفسية اجتماعية كونية سريعة جدًّا، وتتناقض ووتيرة التغيير المعروفة بالبطء عادة؛ لذلك فإننا نعرف نوعًا من الصدمة السوسيولوجية.

أختم بملاحظة أن الجهد البحثي في مجال معالجة الظواهر الاجتماعية القائم في العشرية الأخيرة تطور كميًّا ونوعيًّا في متن البحوث، فما عرفه العالم العربي من حراك سياسي في تونس ومصر وليبيا وسوريا حملنا إلى أسئلة جديدة تصدى لها علماء الاجتماع وانتبهوا لها.

ما يلفت الانتباه أن متابعة الدراسات الاجتماعية في بلداننا ليست مهمة والإعلام لا يسلط عليها الضوء، ناهيك أن قراءة المجلات المُحَكّمة تكاد تكون حكرًا على المختصين، وكل هذا عَطَّلَ وُصول الدراسات لعموم الناس. ومع ذلك ما زال أمام عالم الاجتماع العربي ما يجب أن يحفر فيه وأن يشهر في وجهة ضرورة الفهم وتحديد أسباب الظواهر.

هل تمثل الثورات العربية حدثًا مهمًّا للعلوم الاجتماعية؟

ميرايم كاتوس، وأود سينيول وفرانسوا سينو

ترجمة: سمر غرندي مترجمة سورية

يتفق عدد من المنشورات، حديثة كانت (باسان، بيدار، فروسيتي، ٢٠٠٩م) أم قديمة (بانسا، فاسان، ٢٠٠٢م، نوفو، كيري، ١٩٩٦م) على فكرة أن الحدث يمثل للعلوم الاجتماعية مشكلًا من حيث عرضيته وعدم القدرة على التنبؤ به وقيمته كأساس أو كنموذج. يهتم علم الاجتماع بالبحث في القوانين الاجتماعية العامة، وتتناول الأنثروبولوجيا بالبحث في الحياة اليومية وتركيباتها، أما في التاريخ فقد ظهرت مدرسة الحوليات والتاريخ الجزئي كبدائل قوية للتاريخ الوضعي الحافل بالأحداث (نواريال، ١٩٩٨م).



ما فتئت صعوبة ترسيخ الحدث في خطاب علمي منفصل عن الحاضرية وعن التفرد تتفاقم، وهو ما جعل السرديات الصحفية والإعلامية أكثر قدرة على فهمه وبنائه. ومع ذلك، توجد محاولات عدة لحل هذا التوتر الذي تعيشه العلوم الاجتماعية في مواجهة تواتر الأحداث عبر محاولة فهم دلالاتها وأسبابها؛ لكونها يمكن أن تمثل نقطة تحول طارئة (أبوت، ٢٠٠١م; هوق، ١٩٩٦م) أو مسار كامن -اهتم بدراسته علم اجتماع تاريخ الثورات- أو بناء إعلامي أسي للمجتمعات الحديثة (نورا، ١٩٧٤م) أو «أزمة» بالنسبة للأنظمة المعقدة (دوبري، ٢٠٠٩م).

لا يمكن أن ننسى التشعبات التي عرفها التاريخ (بلوك، ١٩٤٩م)، وبصفة عامة العلوم الاجتماعية العالقة في اضطرابات الحروب والصراعات أو في أحداث أقل درامية من شأنها أن تكسر الرتابة بتغيير أجهزة العمل وفتح مجالات جديدة للممكن والمعقول.

في هذا الصدد، خلقت موجة الانتفاضات الشعبية التي عرفها جنوب وشرق البحر الأبيض المتوسط منذ ديسمبر/ ٢٠١٠م الحدث الذي لم يسبق له مثيل منذ حركات استقلال دول العالم العربي الذي تُعَدّ تشعباته المتعددة نقطة تحول، أو تسريع للتاريخ، أو حتى لبعضٍ «انتقام» المجتمعات، (بادي، ٢٠١١م) أو «صحوة» (نابلي، ٢٠١١م)، وهو ما يعطي الانطباع بأن هذه المجتمعات أفاقت من نوم عميق تحت نير الدكتاتوريات والآفات المتعددة. يتضح هذا من خلال استعارات «الربيع» و«الخريف»، أيضًا «الشتاء» العربي التي تواتر استخدامها (بوزارلسان، ٢٠١٥م)؛ للدلالة على دخول هذه المجتمعات في مرحلة جديدة.

إن قراءات الحركات الاجتماعية الأخيرة في العالم العربي تصنف على حد سواء بين التحليلات الذاتية، حيث يسود المعنى الذي يحمله الفاعلون، وبين التحليلات الموضوعية؛ حيث إن تأريخ هذه الحركات من شأنه أن يبني الحدث وأن يجعله منطقيًّا. ومن ثم، يجب فهم المراجع والمقارنات المختلفة لوصف هذه المواقف وتدوينها في التسلسل الزمني: هل ثورات أم حروب أهلية أم ربيع جديد للشعوب أم ثورة مضادة؟ على أي حال، فقد اشتد الطلب الاجتماعي على فهم هذه الاحتجاجات والأزمة التي تعيشها الأنظمة، والدليل على ذلك التعامل الإعلامي مع المسألة والأموال المرصودة لدعم دراسة الحركات السياسية للمنطقة.

بعد ٢٠١١م، تفاقم ارتباك العلوم الاجتماعية، وليس هذا بسبب تواتر «الأحداث» غير المتوقعة فقط، بل أيضًا نتيجة وضع العلوم الاجتماعية نفسها في دائرة الضوء

في ظل بحر من البحوث والتساؤلات، كان للعلوم الاجتماعية إسهام فاعل، ولكنها وجدت نفسها موضع اختبار. في ٢٠٠١م، خلقت أحداث ١١ سبتمبر نقاشًا حول مدى فاعلية العلوم الاجتماعية والدراسات الشرقية التي انتقدها مارتن كرامر المحرر السابق لصحيفة Middle East Quarterly لتحصين نفسها في «برج عاجي». بعد ٢٠١١م، تفاقم ارتباك العلوم الاجتماعية وليس هذا بسبب تواتر «الأحداث» غير المتوقعة فقط، بل أيضًا نتيجة وضع العلوم الاجتماعية نفسها في دائرة الضوء ومساهمتها في العمل الجماعي (بوراوي) في أوربا، في فرنسا على وجه التحديد، وفي العالم العربي. في هذا السياق نهدف، بناءً على تجارب ملموسة ومقارنة، إلى دراسة كيفية تغيير هذه المرحلة التاريخية لعمل الباحثين في العلوم الاجتماعية، إن لم نقل إحداث ثورة داخله.

على المدى القصير، بدا الباحثون مشوشين ومرتبكين. وكانت إحدى أولى تساؤلاتنا تتعلق بالممارسات والفوارق التخصصية. إذا كانت الدراسة التي أجراها فريق الجامعة الأميركية في بيروت (AUB) على أساس المعالجة الببليومترية لمنشورات تتعلق بـ«الانتفاضات العربية» بالإنجليزية والعربية والفرنسية تشهد على هيمنة لا يمكن إنكارها لتخصصات العلوم السياسية والعلاقات الدولية على بقية العلوم الاجتماعية (المغلوث، أرفانيتيس، كوانتي، حنفي، ٢٠١٥: ٤٢٣)، فإنها ليست الوحيدة التي من شأنها دراسة الوضع الراهن. يبدو أن الانتفاضات الأخيرة في المنطقة قد أدت إلى عدم تخصص المعرفة وإلى التبادلات متعددة التخصصات، وأحيانًا إلى تراخي الممارسات التخصصية. ويظهر هذا أولاً قبل كل شيء من خلال البرامج الجماعية التي أُعِدَّت بهدف دمج الخبرة العلمية حول الديناميات المعقدة أو من خلال المنشورات الجماعية التي تجمع بين علماء السياسة وعلماء الاجتماع والمؤرخين وعلماء الأنثروبولوجيا وعلماء الديموغرافيا والجغرافيين

وأيضًا اللغويين والباحثين في الإسلاميات (أولادي، باجاس القروي، فارداي؛ ٢٠١٤م، بورقات وباولي، ٢٠١٣م). تظهر هذه التوجهات أيضًا من خلال تضخم عدد منشورات المجلات العامة ومدونات الإنترنت، على حساب منشورات المجلات المتخصصة.

يعود تركُ الباحثين لنطاق اختصاصهم وراحتهم والتجاؤُهم للمنتديات العامة لوضع خبراتهم في خدمة النقاش والسياسات العامة إلى كونهم أولًا قبل كل شيء مواطنين. تتساءل مبادراتهم، على أي حال، عن العلاقات بين دوائر المعرفة المختلفة والتبادلات فيما بينها (علمية، إعلامية، دبلوماسية)، كما تدرس المنطق التنظيمي والمميز للمجالات الأكاديمية في سياق الانتفاضات الأخيرة والتدخلات العسكرية المتتالية كالغزو الأميركي في عام ٢٠٠٣م. ولكن عمل الباحثين في العلوم الاجتماعية بدا مشوشًا في مرات عدة؛ ويعود ذلك لصعوبة التنبؤ واستخدام أدوات البحث المعتمدة في البحث والتعليم التي تفضل القراءات المستمرة.

ولكن قبل كل شيء، وجدت العلوم الاجتماعية نفسها فجأة «محرومة من الشرق» بالمعنى الحرفي للكلمة. في الواقع، قد تخلى الاهتمام بالحركات الاجتماعية في المنطقة عن عدساته الاستشراقية وعدّها، إن لم تكن مبتذلة، غير فريدة من نوعها وشبيهة بتجارب أخرى. وكما قال أ. روي (٢٠١٣م): إن «الشرق اختفى» وقد اختفى معه «أكبر أوجه الاستشراق: الاستثناء الإسلامي». فقد صارت المنطقة التي لطالما كانت معزولة عن الدراسات المقارنة وجهة لغير المختصين من المهتمين بشأن الشرق الأوسط والمغرب العربي. ومع ذلك، فإن الانتفاضات التي وُصفت في البداية بأنها سلمية وعلمانية وتقاطعية في حين، وطبقية تحولت في ليبيا وسوريا واليمن إلى حركات مسلحة واشتباكات أهلية في حين آخر، فإن أدوات التحليل أعادت توجيه نفسها بسرعة؛ لذلك، من خلال طرح إشكالية العلوم الاجتماعية في مواجهة «الثورات العربية» وتأثيراتها المحتملة فيها، أردنا تجنب الوقوع في التعميم المتسرع الذي قد يؤدي في النهاية إلى ملحوظات مبتذلة.

تداخل التخصصات

كما ذكرنا سابقًا فإن المجالات التخصصية تواجه تحديًا مختلفًا من قبل «الحدث» بشكل عام والثورات العربية بشكل خاص- وهذا هو السبب في أن أحد الأهداف الأولية لهذا المشروع الجماعي لم يكن حصر التفكير في السياسة وفي التاريخ المعاصر.



علاوة على ذلك، فإن أحد الأسئلة تخص مسألة تحول آليات التحقيق والعلاقة بالميدان في سياقات الحروب متعددة الأوجه. في الواقع، هناك مناطق معينة مغلقة أمام الباحثين (كما هو الحال في سوريا والعراق واليمن أو حتى ليبيا) أو، على الأقل، أمام البحث الجماعي المؤسسي و/أو الأبحاث طويلة المدى. فتصبح البعثات الميدانية القصيرة محفوفة بالمخاطر؛ إما لأنها تُنفَّذ من دون إذن رسمي من المؤسسات الأصلية، أو لأن المخاطر البشرية كثيرة. نتيجة لذلك، يلجأ الباحثون على نحو متزايد لـ«الأنثروبولوجيا من بُعد»، ولا سيما عبر مواقع التواصل الاجتماعي، ولكن أيضًا -لأولئك الذين لديهم الإمكانيات- الاتصال عبر البريد الإلكتروني أو الهاتف بشبكاتهم الخاصة التي تشكلت عبر تراكم الحقول البحثية السابقة.

ومع ذلك، فإن هذه الممارسات تجعل من الصعب تأطير الشهادات التي جُمعت وتتطلب الحذر. هذا هو أحد الأسباب التي تجعل الاهتمام أكثر تركيزًا على «الهوامش» و/أو على اللاجئين - ولا سيما في الوضعية السورية. يجري التأكيد هنا على نتيجتين: من ناحية، حاجة التخصصات «الميدانية» الماسة لابتكار آليات بحث جديدة (جمع البيانات، ولكن أيضًا إدارة الأدلة)؛ ومن ناحية أخرى، خطر ضعف تقنيات التحقيق، حتى توحيدها (ومن ثم ضرورة عدم التخصص).

هناك سؤال آخر يطرح، وهو التمثلات الزمنية في العلوم الاجتماعية، أي تمثيلات الزمن التي تقوم عليها التخصصات المختلفة؛ إذ يجري الحديث عن ضياع المعايير الزمنية، بسبب الفاصل المفاجئ بين «قبل» و«بعد» الحدث، سواءً كانت القراءات التي أُجريت عليه موضوعية أم ذاتية (ش. حسبو، م. راي، ت. بواسيار).

أما الباحثون الذين يشتغلون على التاريخ المعاصر، فإن السؤال الرئيس هو معرفة ما يجب فعله بنتائج البحث الذي أُجرِيَ قبل الثورات، بما أن «الحاضر» القريب يشير إلى «ماض» بعيد بالفعل. تتردد أصداء هذا السؤال بطريقة متماثلة تقريبًا طرحها المؤرخون الذين يتناولون بالبحث مدة أقدم، والذين ينفجر الحاضر حرفيًّا في«ماضيهم» ويهدد أحيانًا بتدمير آثاره المادية (الأرشيف، والمؤسسات التراثية، حتى المدن نفسها). هذا الفَرّ والكَرّ والاصطدام بين المُدَد الزمنية هي أكثر إثارة للاهتمام لأن هذا البُعد

نهدف هنا إلى دراسة كيفية تغيير هذه المرحلة التاريخية لعمل الباحثين في العلوم الاجتماعية، إن لم نقل إحداث ثورة داخله

عادةً ما يكون بالكاد مرئيًّا، فالباحث المعاصر يرى أن عناصر الماضي القريب تأخذ معناها على نحو طبيعي فيما يتعلق بـ«تاريخ حيز التنفيذ»، بينما يرى المؤرخ أن الحاضر يُفسَّر جزئيًّا من خلال الماضي الذي يدرسه. لذا، بغض النظر عن صعوبة فهم «الحدث»، فإن العلاقة بين الماضي والحاضر، التي قليلًا ما تطرح في الظروف العادية، تمثل إشكالية (ل. دخلي).

العودة إلى المصادر

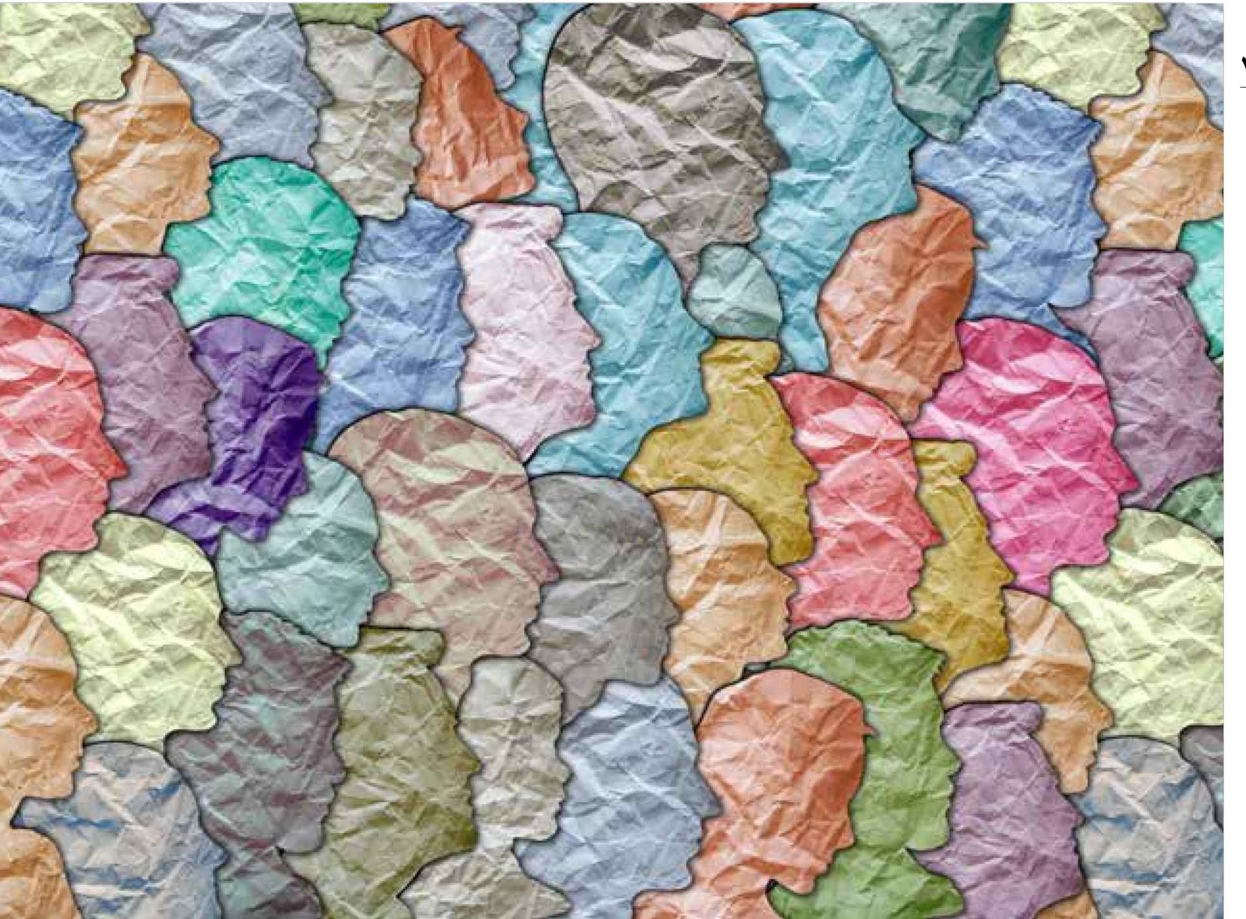
هذه الأسئلة المتعلقة بالتخصصات تفتح أبواب التفكير في مدى علاقة العلوم الاجتماعية بالمصادر. وقد أشار المؤرخون إلى هذه المسألة في الماضي من قبل. ومع ذلك، من الناحية التجريبية والتحليلية، تثير الانتفاضات في العالم العربي العديد من التساؤلات حول آليات البحث وتأثيرها في إنتاج المعرفة. تجري مناقشة نوعين من الاهتمامات: من ناحية، كيفية الوصول إلى المصادر والأبواب التي تفتح أو تغلق أمام الباحثين ومن ناحية أخرى، ضرورة الأخذ في الحسبان المصادر الجمعية الهامشية المجهولة في ظل غوغاء آراء «الشعب» والمتظاهرين والعروبة الرقمية (غونزاليس- كيجانو، ٢٠١٢م).

كما قلنا سابقًا: من تونس حيث كثير من أعمال العنف لا يمكن أن تمنع الكشف عن المواعيد النهائية الحرة للانتخابات، وصولًا إلى سوريا أو اليمن أو ليبيا التي مزقتها الصراعات الدموية لأكثر من أربع سنوات، تقدم دول المنطقة طرائق غير مضمونة للوصول إلى ميادين البحث والأرشيف والجهات الفاعلة؛ لذا فإن إمكانية عمل الباحثين هناك تكون مختلفة اختلافًا جذريًّا من مكان إلى آخر. إن ظروف إنتاج المعرفة - والوصول إلى المصادر- تمثل تحدّيًا كبيرًا في المناطق الأكثر خطورة وفي السياقات الأكثر درامية، في حين أن الحاجة إلى دراسة هذه المناطق تبدو اليوم ضرورية أكثر من أي وقت مضى.

الضرورة الراهنية للسوسيولوجيا:
نحو مشروع سوسيولوجي عربي مُغاير

عثمان لكعشمي كاتب مغربي

طالما تعلق تطور المعرفة السوسيولوجية بسؤال المنفعة المُرتبط بتغير موضوعها، أي بتحول المجتمعات، منذ نشأتها الحديثة إلى اليوم: ما الجدوى من السوسيولوجيا اليوم، وما المنفعة التي يمكن أنْ تعود بها على المجتمعات الجديدة؟ إن سؤال الجدوى هذا ليس جديدًا، لقد لازم العِلم الاجتماعي منذ ولادته إلى الآن، فبه تُجدد السوسيولوجيا مهمتها وتستمد منه مشروعيتها، بل بموجبه تُعيد تعريف مجالها الإبيستمولوجي، لكن الجديد هو السياق الذي يُطرح فيه هذا السؤال.



إننا أمام تحولات غير مسبوقة في الفعل البشري على جميع المستويات: من الحربيْن العالميتيْن إلى سُقوط جدار برلين، ومن الثورة الصناعية- مرورًا بثورة الحَضَر- إلى الثورة الرقمية، ومن حقوق الإنسان الجماعية إلى حقوق الإنسان الفردية، ومن الحركات الاجتماعية إلى الحركات الثقافية، فمن المجتمعات الصناعية إلى المجتمعات المعلوماتية والتواصلية. وغيرها من التحولات الجذرية التي زلزلت الكيان البشري برمته. بالقدر الذي تستدعي فيه هذه التغيرات السوسيولوجيا بما هي علم للتحولات الاجتماعية، بقدر ما وَضَعَتْها مَوْضِع أزمة: أتكلم هنا عن استنفاد الإبدال (البراديغم) الاجتماعي.

لهذا نتكلم عن ضرورة وليس عن مجرد منفعة؛ لأن المنفعة قد تجعل من السوسيولوجيا علمًا أداتيًّا ووظيفيًّا بالضرورة قد يَـؤُول إلى إنتاج سوسيولوجيا مُندمجة، وهذا ما يحصل عندنا اليوم. ضرورة تستمد مشروعيتها الإبستيمولوجية من الحاجة المُلحّة إلى فهم التعقيدات التي تتخلل المجتمعات والأفعال البشرية المعاصِرة، ثم المساهمة التأويلية في رفع منسوب الوعي الذاتي لهذه المجتمعات الجديدة وفاعليها الجُدد.

عندما نقول براهنية هذه الضرورة فإننا لا نعني بذلك نفيًا للتاريخ بقدر ما نُعمل تاريخانية تلك التحولات التي تجيء بهذه الضرورة. بهذا المعنى فقط نتحدث عن الضرورة الراهنية للسوسيولوجيا: أية سوسيولوجيا لهذه «الراهنية»؟ أو بالأحرى أية مهمة للسوسيولوجيا في ظل التحولات الراهنة؟ وما موقعنا نحن العرب ضمن هذه الصيرورة؟ ألم يَحِنِ الوقت بعدُ لبلورة مشروع سوسيولوجي عربي يشمل المجتمعات العربية وفاعليها، من دون أنْ نسقط في أي نظرة سلفية أو تُـرَاثَوِيـة أو شوفينية أو أداتية ضيقة من شأنها أنْ تقتل حيوية هذه المجتمعات وحركتها؟

مهمّة السوسيولوجيا اليوم

أشرنا إلى أن التغيرات المتسارعة التي تعرفها المجتمعات البشرية، قد ساهمت في تَحَلُّل المجتمعات الصناعية الحديثة التي كانت فيها الكلمة الأخيرة للاجتماعي والاقتصادي أكثر من أي شيء آخر، تلك المجتمعات التي اكتسحت موضوع السوسيولوجيا وذخيرتها الإبدالية. ومن ثمة الدخول في مجتمعات جديدة. تتعدد توصيفاتها بتعدد التأويلات التي صِيغت منها؛ فهذا يحدثك عن مجتمع الفرجة، وغيره عن المجتمع الشبكي، وآخر عن مجتمع المخاطر، وذاك عن مجتمع الذوات، وغيرهم يتحدثون عن مجتمعات تواصلية ومعلوماتية. مجتمعات تحتل فيها المعلومة والتواصل مكانة مركزية في صلب تشكيلتها، حيث يَحُلّ فيها الثقافي مَحَلّ الاجتماعي. من هنا يستمد الحديث عن «نهاية الاجتماعي» مشروعيته الواقعية.

قد يدرك القارئ أن أي حديث عن مهمة السوسيولوجيا لا يستقيم إلا بالحديث عن تاريخ موضوعها، لهذا سيجد نفسه أمام طريقيْن: إما أنْ نحدد مهمة السوسيولوجيا انطلاقًا من التحولات المجتمعية، أو نرسم حدودها من خلال تاريخ المعرفة السوسيولوجية نفسها. غير أننا اعتمدنا هنا على فحص دياليكتيكي بينهما. كما لا يستقيم الحديث البتة عن دور السوسيولوجيا من دون تعريفها، فهذا يؤدي إلى ذاك؛ لأنّ ثمة تعالقًا دائمًا فيما بين المعرفة السوسيولوجية وسيرورات تشكل موضوعها، سواءٌ أكان معطًى خارجيًّا أم بناءً سوسيولوجيًّا.

قلنا: إن السوسيولوجيا فَقدَت موضوعها الأصلي: «المجتمع». فهي لم تكن تُعَرف وما زالت عندنا بالخصوص، إلا بوصفها علمًا للمجتمع وبه. أما الآن وبعد أنْ أعلن هذا الموضوع عن «نهايته»، ذلك الموضوع الذي كان يستمد منه «علم المجتمع» وحدته المعرفية والأنطولوجية أيضًا، ها هو اليوم يبحث عن ذاته من خلال بحثه عن موضوعه الجديد.

هذا الموضوع ليس أكثر من الفاعل أو بصيغة مستحدثة الذات البشرية الفاعلة. فمنه يستمد مهمته التاريخانية اليوم: تحرير الفاعلين والذوات من قبضة المنظومة أو كل ما يَحُلّ مَحَلّها والمساهمة في تأكيد حقوق الإنسان المركزية. ذلك لن يتأتى إلا عبر ابتكار ذخيرة إبدالية جديدة كما هو شأن الإبدال الثقافي والإبدال التواصلي: ومن ثمة الانتقال من إبدال اجتماعي إلى آخر ثقافي، أو تواصلي، أو غيرهما من الإبدالات التي تلوح في الأفق. ما من شأنه أنْ يجدد الترسانة السوسيولوجية الكفيلة برصد ما يُعتمل في المجتمعات الجديدة بما هي مجتمعات للفاعلين وللذوات أكثر منها مجتمعات للمؤسسات وللموضوعات، كما هو شأن المجتمعات الصناعية المتلاشية.



عبدالسلام بنعبد العالي
كاتب مغربي

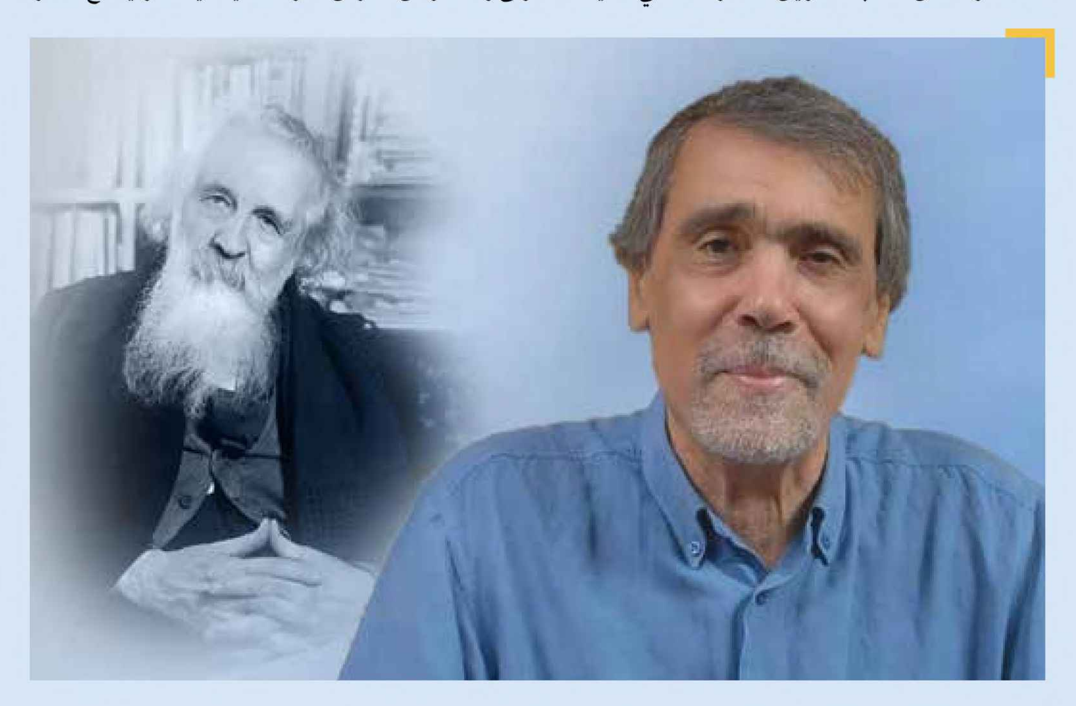
الكتابة في جو من الندم الفكري

المصادرة الأساس التي ينطلق منها عبدالفتاح كيليطو في كتابه الأخير: «في جو من الندم الفكري» (منشورات المتوسط، إيطاليا) هي أن المرء يبحث عما هو في متناوله. المعرفة الأولية ليست معرفة أولى. الأَوّلِيّ يُعثَر عليه في نهاية مسار. والبداهة ليست مُعطًى أول، وإنما هي في نهاية تحليل. لا عجب أن تتكرر في الكتاب بمجموعه عبارة كافكا، التي يُعزّها كيليطو أيما إعزاز، حتى إنه وضعها عنوانًا لأحد كتبه: «ما نبحث عنه يوجد قربنا».

يستلهم كيليطو إبيستمولوجيا البداهة هذه من الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار. نتبين ذلك بمجرد أن نفتح الكتاب الذي يُستهل في عتبته بهذه العبارة المأخوذة من كتاب «تكوين الفكر العلمي» حيث يقول باشلار: «إذا ما تحررنا من ماضي الأخطاء، فإننا نلفي الحقيقة في جو من الندم الفكري. والواقع أننا نعرف ضد معرفة سابقة، وبالقضاء على معارف سيئة البناء، وتخطي ما يعرقل، في الفكر ذاته، عملية التفكير».

ليس الندم المقصود هنا ندمًا أخلاقيًّا، ليس ندمًا على تصرفات وأفعال. كما أنه ليس ندمًا عَرَضيًّا، وإنما هو من صميم المعرفة، بل هو من صميم الفكر بما هو كذلك. فالأمر لا يتعلق بتدارك زلات يقع فيها الإنسان عَرَضًا، ومن حين لآخر، وإنما ببنية الفكر كفكر. الفكر ينطوي على ما من شأنه أن يجره نحو الخطأ. هناك، كما يقول باشلار: «في الفكر ذاته ما يعرقل عملية التفكير».

لسنا هنا أمام إبيستمولوجيا ديكارتية تنطلق من حقائق أُولَى وتضطر لأن تفترض افتراضًا شيطانيًّا ماكرًا يخدع الفكر.



نحن، على العكس من ذلك، أمام إيبستمولوجيا لا ديكارتية تفترض أن الفكر يخادع نفسه من غير حاجة إلى افتراض شيطان ماكر. تقوم هذه الإيبستمولوجيا على مصادرة أساس وهي أنه «في البدء كان الخطأ». هنا تغدو كل معرفة تقويمًا لاعوجاج وتصحيحًا لأخطاء.

الكتابة نشأة مستأنفة

كل تفكير هو «تخطي ما يعرقل في الفكر ذاته عملية التفكير». ستصبح الكتابة، والحالة هذه «نشأة مستأنفة» بعبارة ابن خلدون. نقرأ في الكتاب: «الخطأ ليس شيئًا يحدث أو لا يحدث، إنه على العكس المكون الأساس للكتابة، معدنها وطبعها. أن تكتب معناه أن تخطئ. الكتابة هي دومًا إعادة النظر».

يعبر كيليطو عن ذلك تعبيرًا «حديثًا» فيقول: إن النص ما يفتأ «يُعالج»: «المرض والحالة هذه هو الأصل، والعافية مجرد فرع، مجرد خطأ. هكذا تبدو كتاباتي عندما أعيد قراءتها، نصوص مريضة يتعين علاجها، مع يقيني أن العلاج لا نهاية له. هنا ربما ندرك تعريفًا للنص الأدبي. إنه ما لا يفتأ يُعالَج، بكل معاني الكلمة».

بهذا المعنى، فإن الكاتب ينظر دومًا إلى ما سبق أن كتبه على أن فيه دومًا شيئًا لا يستقيم. فيه دومًا إغفال أو تضييع فرصة سنحت، أو حتى عدم انتباه إلى أمور كان من شأنها أن تبدو جلية واضحة. فعلى سبيل المثال، بعد أن أكد كيليطو غير ما مرة أن لا أحد ينام في «الليالي» نبهته إحدى الدارسات إلى تسرعه: «كنت خارج الرباط حين توصلت برسالة من أستاذة تُدَرس «أنبئوني بالرؤيا»، كتبت تعلمني أنها قلقة لأن الترجمة الفرنسية لِـ«ألف ليلة» - وكانت تشير على وجه التحديد إلى ترجمة أنطوان غالان التي نُشرت في بداية القرن الثامن عشر- جاء فيها أن الشخوص الثلاثة ينامون جزءًا من الليل. ارتبكت وطلبت منها أن تبعث لي الفقرات التي تثبت ذلك، وعند توصلي بها لم يبق وجه للشك أو الإنكار، فتملكني غيظ شديد من نفسي ولمتها على التسرع وإلقاء الكلام على عواهنه والولع بالغرابة إلى درجة أنني نسبت إلى النص ما لم يقُله».

من جملة الاستدراكات التي يوليها كيليطو أهميةً في كتابه هذا، تلك التي تتعلق بأحد عناوين كتبه، وهو كتاب «بحبر خفي» حيث يكتب: «تبين لي ذات يوم وعلى حين بغتة أنه يمكن أن يُقرأ بحَبر خفي، والحَبر كما نعرف هو المتبحّر في العلوم، ولا غرو أن تتم الإحالة على البحر بصدده. يكفي تبديل شكل حرف ليختلف معنى العنوان، بل معنى الكتاب بكامله. لم أكن واعيًا بذلك، كنت غافلًا تمامًا عن الحَبر، وعن البَحر، لكن اللغة لا محالة واعية ودائمًا بالمرصاد، تنتظر الفرصة والوقت المناسب للإفصاح عن المعنى المستتر».

يشبه كيليطو وضع الكاتب وهو لا يرى ما هو قريب منه بذلك الشخص الذي يبحث، كل صباح، عن مفتاح بيته، إلا أنه غالبًا ما يتبين أخيرًا أنه في جيبه: «قد يكون من المناسب في هذا السياق التذكير بحادث كثيرًا ما يحصل: في الصباح وأنت على وشك الخروج، وقد تأخرت، تهرع إلى الباب، ولكن أين هو المفتاح؟ تبحث عنه في كل مكان، تسأل من يكون برفقتك، تغضب، وأخيرًا تدرك أنه في جيبك. ففقدانك المفتاح، وقضاؤك وقتًا طويلًا تبحث عنه، بينما هو في متناولك... غير أنك لن تهتدي إليه إلا بعد بحث محموم يستغرق وقتًا قصيرًا أو طويلًا».

لا تخفى هنا أهمية استعارة «المفتاح» هذه بوصفه أداةً لفتح الأبواب وفك الألغاز وتأويل النصوص، إلا أن المرء، بكل أسف، قد لا يعثر على المفاتيح إلا بعد فوات الأوان. هذا ما حصل لصاحب «الندم الفكري» فيما يتعلق بالكتابة عن رواية غوستاف فلوبير، «التربية العاطفية»: «التزمت ذات يوم بالكتابة عنها في مؤلف جماعي ذي شأن كان سيصدر بالإيطالية، عن الرواية في بعدها العالمي، غير أنني ترددت معتقدًا أنني لست جديرًا بالقيام بهذا العمل، وفي النهاية تخليت عنه. تأسف الباحث الإيطالي المشرف على المشروع وقال، إني تذكرت جيدًا، إنه كان يترقب أن أقدم مقاربة خاصة للرواية. كلام يثلج الصدر، أن يكون ما تقول، ما كان يمكن أن تقول، ما لم تقل، فريدًا من نوعه. تبين لي فيما بعد ما قد يكون المقصود، أنني سأمنح مسحة، لنقل عربية، للرواية، نغمة مستطرفة مميزة، شيئًا لا يمكن أن يأتي به إلا قادم من ثقافة مختلفة، غير أوربية، من لغة الضاد... ولما سمعت قول الأستاذ تملكني شيء من الندم على ترددي وإحجامي، وإلى اليوم أحِنّ إلى هذا العمل الفريد النادر الذي لم أنجزه وليست لي أدنى فكرة عن مضمونه ومحتواه».

الكتابة ندم متواصل على ما فات أن كُتب، وعلى ما لم يُكتب بعد.

«الإسلاموفوبيا» بين الشعبوية الغربية وحركات الإسلام السياسي

نجيب الخنيزي كاتب سعودي

أثارت الرسوم الكاريكاتيرية (١٢ صورة) المسيئة لشخص الرسول محمد صلى الله عليه وسلم التي نشرتها صحيفة يولاندس بوستن الدانماركية اليمينية في ٣٠ سبتمبر ٢٠٠٥م، وأعيد نشرها في عدد من الصحف الغربية ردود أفعال رسمية وشعبية واسعة النطاق آنذاك في البلدان العربية والإسلامية، وبدا وكأن ذلك تأكيد لأطروحات وقناعات رائجة لدى قوى اجتماعية وسياسية متنفذة في الغرب تتسم بنزعتها الثقافوية (المركزية الغربية) والأيديولوجية القومية الشعبوية المحافظة، وكذلك لدى جهات وجماعات أصولية وإسلاموية مماثلة في العالمين العربي والإسلامي (مركزية معكوسة).

ومع أني شعرت كغيري بالسخط والغضب لذلك الفعل الآثم الذي ارتكبته الصحيفة الدانماركية والصحف الأخرى آنذاك، والذي يسيء إلى مشاعر أكثر من مليار ونصف المليار من المسلمين، وهو ما يستحق الإدانة، ويستوجب المطالبة بتقديم الاعتذار من الصحيفة الدانماركية والصحف الأخرى المماثلة، لكن في الوقت نفسه شعرت بالصدمة إزاء التصرفات غير المسؤولة التي اتسمت بها ردود الأفعال آنذاك؛ مثل

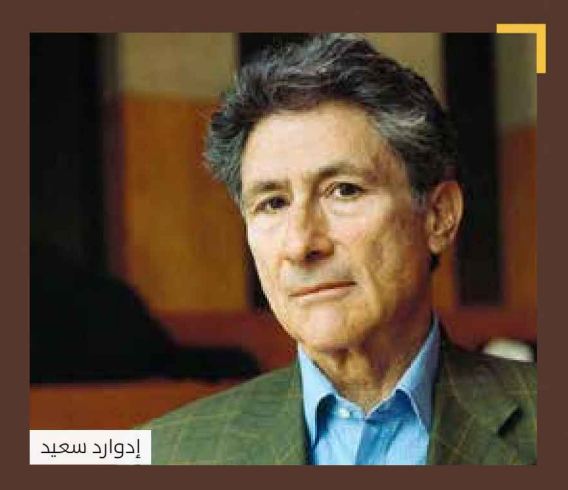


حرق السفارات، وتدمير الممتلكات، والتعرض للكنائس والرموز الدينية المسيحية، والدعوات إلى مقاطعة شاملة للبضائع الدانماركية، ونسينا قول الله تعالى: ﴿ولا تزر وازرة وزر أخرى﴾.

فلماذا نضع الجريدة والمجتمع والدولة الدانماركية في سلة واحدة؟ والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: لماذا أقدمت تلك الصحيفة الدانماركية اليمينية آنذاك على نشر رسوم الكاريكاتير المسيئة والمستفزة لعقائد المسلمين ومشاعرهم؟ ولماذا جاء الرد (بعد ثلاثة أشهر على نشرها) متأخرًا وبتلك الصورة التي حوت العديد من المظاهر المنفلتة والعنيفة والمدمرة؟

من الواضح أن ردود الأفعال العاطفية والعفوية في الشارعين العربي والإسلامي قد جرى تشجيعها وتأجيجها آنذاك من بعض الأنظمة والقادة والأطراف السياسية التي دخلت على الخط، في محاولة لتنفيس وامتصاص الضغوط الخارجية والداخلية التي تتعرض لها، والسعي لكسب التعاطف والالتفاف الشعبي حولها، كما رأينا المجموعات الأصولية المتطرفة وجماعات الإسلام السياسي استغلت الحدث كعنوان ولافتة لتحركها العلني




إدوارد سعيد

والواسع بهدف قيادة الشارع والتأثير فيه، مستغلة عواطف ومشاعر المسلمين العاديين.

يعود الترويج والتنظير لهذا التوجه والمنظور المعادي للإسلام إلى عديد من العقود السابقة، وبعضهم يربطه بمرحلة الحروب الصليبية (١٠٩٦- ١٢٩١م). وما جرى لاحقًا من السيطرة الاستعمارية الغربية على جُلّ البلدان العربية والإسلامية.

ظهور مصطلح الإسلاموفوبيا

ظهر مُصطلح «الإسلاموفوبيا» أوّل مرّة عند المستشرقين وعلماء الاجتماع الفرنسيين، خلال زمن الاستعمار الفرنسي للعديد من البلدان العربية والإفريقية المسلمة في مطلع القرن العشرين.

في عام ١٩١٠م، أصدر المفكّر الفرنسي آلان كيليان كتابه «السياسة المسلمة في إفريقيا الغربية الفرنسية». وقد عرّفَ الإسلاموفوبيا في الكتاب «بأنه حكم مسبق ضدّ الإسلام، منتشر عند شعوب الحضارة الغربية والمسيحية»، مضيفًا «بالنسبة لبعض المسيحيين والأوربيين، المُسلم هو العدو الطبيعي، العدو غير القابل للنقاش والمساومة. أن تكون مسلمًا، بالنسبة إليهم، هو أن تنفي الحضارة، وأن تكون تابعًا لدين محمد لا يعني شيئًا سوى الوحشية والقساوة والنية السيئة».

المفكر الفلسطيني الأميركي إدوارد سعيد أشار إلى ظاهرة الخوف من الإسلام المتأصلة في الغرب. وذكر في كتابه المهم «الاستشراق» أنه «طيلة فترةٍ طويلة من تاريخ أوربا كان الشرق العربي المسلم هو الوحيد الذي يمثّل تحديًا كبيرًا لها. وطيلة هذه الفترة، كانت فكرةُ الشرق في




صموئيل هنتنغتون



إيمانويل ماكرون

ذهن الغرب تتأرجحُ بين الاحتقار والخوف». غير أن أول من سلط الضوء على ما يسمى رهاب الإسلام (الإسلاموفوبيا) في الغرب في المرحلة المعاصرة، خلية تفكير بريطانية يسارية يطلق عليها رنيميد ترست، انتقدت صناعة صورة نمطية مسبقة ومشوهة عن الإسلام في الغرب، كان ذلك في عام ١٩٩٧م.

وقد شارك في ترسيخ هذا المفهوم بعض المستشرقين ورجال الفكر والسياسة وعدد من مراكز الأبحاث والدراسات ذات التوجهات اليمينية، من بينها مؤسسة «راند»، والمستشرق برنارد لويس، كما نذكر في هذا الإطار أطروحات صموئيل هنتنغتون وما طرحه في كتابه «صراع الحضارات وإعادة تشكيل النظام العالمي»، وذلك في حقبة ما بعد الحرب الباردة؛ إذ أكّد هنتنغتون أن الصراعات بعد انتهاء الحرب الباردة ستكون بين الحضارة الغربية وثماني حضارات وثقافات مختلفة في العالم، غير أنه ركز على أن التناقض الرئيس يتمثل بين الغرب كحضارة وقيم علمانية من جهة، وبين الإسلام وقِيَمه الدينية والثقافية التي تحرض على الكراهية والعنف من جهة ثانية.

وجاءت تفجيرات ١١ سبتمبر ٢٠٠١م الإرهابية التي تبنّتها القاعدة واعتبرها أسامة بن لادن علامة فاصلة في حرب الفسطاطين ضد ما اعتبره معسكر الكفر والتسلط لتكريس هذا التوجه عمليًّا، وهو ما شاهدنا تداعياته في الحرب الأميركية على أفغانستان والعراق، والحرب المفتوحة على الإرهاب التي أعلنها الرئيس الأميركي الأسبق جورج بوش.

في ظل الأزمة الاقتصادية- الاجتماعية وتدهور الأوضاع المعيشية، وتصاعد مستويات الفقر والبطالة في المجتمعات الغربية، وخصوصًا في أعقاب الأزمة الاقتصادية والمالية التي تفجرت في عام ٢٠٠٨م في الولايات المتحدة الأميركية، وامتدت للدول الأوربية لتصبح أزمة اقتصادية عالمية، ولا تزال تأثيراتها وامتداداتها الخطيرة ماثلة حتى اليوم، وفي ضوء تصاعد الخطاب القومي اليميني الشعبوي ووصول عدد من القوى اليمينية القومية «المسيحية والعرقية» إلى سدة السلطة في الغرب، كما هو الحال في الولايات المتحدة «ظاهرة ترمب» وبريطانيا «بريكست» وعدد من الدول الأوربية، تم تصعيد المخاوف والرهاب وخطاب الكراهية للمهاجرين الأجانب (وخصوصًا من البلدان العربية والإسلامية) وما يروجون له في خطابهم القومي الانعزالي، من الخطر الذي يتهدد الهوية الوطنية والقيم الثقافية الغربية، وكذلك مزاحمتهم للعمالة المحلية.

في العودة إلى فرنسا، عاودت مجلة شارلي إبدو الفرنسية الساخرة نشر تلك الصور القديمة المسيئة، كما تضمنت الصفحة الأولى رسمًا كاريكاتيريًّا للرسول محمد صلى الله عليه وسلم للرسام الفرنسي كابو تحت عنوان: «كل ذلك من أجل هذا»، وقد قُتل هذا الرسام ومعه ١١ من بينهم بعض أشهر رسامي الكاريكاتير والعاملين في المجلة وأُصِيبَ ١١ آخرون وذلك في هجوم ٧ يناير ٢٠١٥م الإرهابي، وأعلن تنظيم القاعدة تبني الهجوم حيث اقتحم سعيد وشريف كواشي مقر المجلة في باريس وأمطرا المبنى برصاص بنادقهما الآلية. في فرنسا هناك ألفان وخمس مئة مسجد، وهو رقم دالّ جدًّا على أن حرية العبادات مكفولة للجميع، غير أنها عانت وتعاني الأفكارَ المتطرفةَ (كبقية الدول الغربية)، كما طالتها العمليات الإرهابية المدفوعة من قِبَل تنظيمات «جهادية» إرهابية في السنوات الأخيرة، وتأثر بها رهط من المسلمين الموجودين فيها، وبخاصة الشباب المهمش والمحبط منهم.

الإرهاب بلا أيديولوجية

غير أن الإرهــاب ليس لصيقًا بدين أو وطـن أو أيديولوجية بعينها، ونستذكر هنا إصدار محكمة في النرويج حكمًا بالسجن ٢١ عامًا على أندريه بريفيك (نرويجي مسيحي من النازيين الجدد)؛ لإدانته بارتكاب مجزرة راح ضحيتها ٧٧ شخصًا من النرويجيين في عام ٢٠١١م، وأقر بريفيك بالجريمة التي أصيب فيها أيضًا أكثر من ٢٤٠ آخرين عندما فجر قنبلة في أوسلو، ثم فتح النار على مخيم صيفي للشباب في جزيرة نرويجية.

كما شهدت نيوزيلندا جريمة مماثلة بشعة حين قتل رينتون تارانت (وهو متطرف أسترالي أبيض) ٥١ شخصًا، وجرح ٥٠ آخرين في هجوم على مسجدين في الخامس عشر من شهر مارس ٢٠١٩م، وأعلن أنه كانت لديه خطط لاستهداف مسجد ثالث. كما نستعيد هنا جلسات محاكمات المفكر الفرنسي الشهير الراحل روجيه غارودي في باريس في يناير ١٩٩٨م بتهمة معاداة السامية وإنكار محرقة الهولوكوست بحق اليهود وسط صمت إعلامي فرنسي مريب.

لنقارن مجزرتي النرويج ونيوزيلندا ومحاكمة غارودي بما جرى في فرنسا، في شهر سبتمبر ٢٠٢٠م، حين عاودت مجلة شارلي إبدو الفرنسية اليمينية نشر الرسوم المسيئة المنشورة سابقًا، كما أعاد مدرس التاريخ الفرنسي صامويل باتي توزيع الكاريكاتير على جميع الطلاب لديه، وهو يناقش معهم حرية التعبير، وهو ما أدى إلى مقتله في عملية إرهابية بشعة على يد لاجئ شاب شيشاني متطرف. وقد علق الرئيس الفرنسي ماكرون على الحادث بقوله: إن الإسلام في أزمة.

في حفل تأبين وطني أقيم للمدرس المقتول، قال الرئيس الفرنسي إيمانويل ماكرون في (٢١ أكتوبر ٢٠٢٠م): إنّ صامويل باتي قُتل «لأنّه كان يجسّد الجمهورية». مضيفًا «أنه قُتِل لأنّ الإسلاميين يريدون الاستحواذ على مستقبلنا، ويعرفون أنّهم لن يحصلوا على مرادهم بوجود أبطال مطمئني النفس مثله».

وإزاء الهجوم الإرهابي والوحشي الذي نفذه مهاجر (غير شرعي) تونسي ضد كنيسة نيس وأسفر عن ثلاثة قتلى، وجاء بعد بضعة أيام على حادثة مقتل المعلم الفرنسي، وصف الرئيس الفرنسي الحادثة بأنها «هجوم إرهابي إسلامي»، وقد أثارت تلك التصريحات ردود أفعال

جهات متعددة لها أجندتها الخاصة تريد أن تدفع بالأمور نحو أجواء التوتر والاحتقان والمواجهة بين الإسلام والغرب

غاضبة في البلدان العربية والإسلامية، ووصلت إلى حد المطالبة بقطع العلاقات الدبلوماسية مع باريس ومقاطعة البضائع الفرنسية.

لا بد من تأكيد ضرورة احترام حرية الرأي والكتابة والنشر والتفكير للأفراد والجماعات... وهذه المعايير والقيم الإنسانية الأساسية لا تتناقض مع جوهر وقيم الإسلام، كما أكدتها الأنظمة والمواثيق الدولية لحقوق الإنسان وصادقت عليها معظم الدول العربية، غير أنها لم تلتزم بتجسيدها وتحقيقها على أرض الواقع، حيث تعيش معظم المجتمعات العربية في ظل أنظمة يتفشى فيها التخلف والفقر والفساد والبطالة والأمية والمديونية والتبعية للخارج، وهو ما أدى إلى انفجار الانتفاضات الشعبية منذ أواخر عام ٢٠١٠م.

في حقيقة الأمر، إن الإرهـاب هو ظاهرة تاريخية وموضوعية، شهدته المجتمعات والحضارات والأديان والثقافات كافة، وفي مقدمتها المجتمعات والحضارة الغربية المعاصرة، التي مارست شتى صنوف القمع الدموي والإرهـاب الأعمى في حق السكان الأصليين (الهنود الحمر) والعبودية (إزاء السود المختطفين من القارة الإفريقية كما هو الحال في القارة الأميركية) وإزاء شعوب المستعمرات من الدول الاستعمارية الغربية ومن بينها فرنسا التي ذهب ضحيتها الملايين من البشر.

لا شك أن هناك جهات متعددة لها أجندتها الخاصة، تريد أن تدفع بالأمور نحو أجواء التوتر والاحتقان والمواجهة بين الإسلام والغرب. وهذا يتفق مع ما تصوره وتروج له وتعمل من أجله الصهيونية العالمية، والأصولية الغربية، والنزعة القومية الشعبوية المتصاعدة في الغرب، وفي الجانب المقابل نجد الأصولية الإسلاموية وجماعات الإسلام السياسي، وبعض الدول التي تمثلها على حد سواء، تسعى لتوظيف الموقف الفرنسي لصالح أجندتها الداخلية والخارجية الخاصة.

«رهائن الإسلاموية»: مسلمو «أوربا» والتأثيرات الخارجية

أحمد نظيف كاتب تونسي

في نهاية شهر أكتوبر ٢٠٢٠م، خرج وزير الداخلية الفرنسي جيرالد دارمانين من اجتماع مغلق لمجلس الدفاع الوطني وقال للصحفيين بصراحة غير مألوفة في مثل هذه المواقف: إن الرئيس إيمانويل ماكرون قد أعطى الإذن لجهاز المخابرات بالشروع في «إجراء عمليات مكافحة التأثير التي تستهدف المسلمين» في الداخل الفرنسي، والتي تقودها دول لم يسمها. كان ذلك التصريح لافتًا وغير مسبوق، أعقبته إجراءات رسمية أمنية وقضائية استهدفت عشرات المساجد والمنظمات والأفراد، بتهم راوحت بين التطرف والدعوة إلى الكراهية والتمويل المشبوه.

لكن تصريح الوزير الفرنسي لم يكن إلا تأكيدًا للمعلومات التي دأبت وسائل الإعلام الفرنسية والنخب الأكاديمية على نشرها على مدى سنوات، حول دول وجماعات تحاول أن تسيطر على الجاليات المسلمة والفرنسيين المسلمين لتوظيفهم في برامجهم السياسية في مواجهة الدولة الفرنسية، أو في تدعيم مسارات توسعهم الفكري والميداني والمالي. بل أكدتها تقارير رسمية، أبرزها ما صدر عن لجنة تحقيق تابعة لمجلس الشيوخ الفرنسي في يوليو ٢٠٢٠م عندما كشفت عن أن «مؤيدي الإسلام السياسي يسعون إلى السيطرة على الإسلام في فرنسا» من أجل ما سمّته صراحة «إنشاء الخلافة»، وقالت: إنهم يغذون في بعض المدن «نزعة انفصالية».

والحالة الفرنسية ليست إلا جزءًا من حالة أوربية عامة، أو بعبارة أخرى حالة نموذجية، حيث تحول



مسلمو القارة العجوز إلى أشبه بالرهائن لدى تيار واسع يضم دولًا وجماعات يريد خوض معارك «التمكين» متكئًا على الإسلام، لا بوصفه عقيدة وسلوكًا، بل برنامجًا سياسيًّا.

تحاول هذه المقالة الوقوف على حقيقة عمليات التأثير الأيديولوجي والسياسي التي يتعرض لها مسلمو أوربا، ومن يقف وراءها من دول وجماعات، والأدوات والآليات المستخدمة في هذه العمليات. وكذلك السياسات الرسمية لكسر هذا التأثير وحدودها.

المؤثرون وأدواتهم

خضع مسلمو فرنسا منذ الهجرات العمالية الأولى من المستعمرات الأوربية القديمة في بداية خمسينيات القرن الماضي إلى أنواع متعددة من التأثير، سواءٌ من حيث الآليات أو الأطراف. وإلى حدود نهاية ثمانينيات القرن الماضي كانت الدول المغاربية أبرز المؤثرين في الساحة الإسلامية الأوربية، من خلال شبكات من المساجد والجمعيات التي تعبر عن فهم إسلامي خاص بهذه الدول، التي حاولت تأطير الأعداد الكبيرة من جالياتها في فرنسا، لأسباب اقتصادية وسياسية تتعلق بمنع انخراطها في الجماعات الإسلامية المعارضة، التي وجدت في دول أوربا الغربية مستقرًّا لها.

لكن منذ التسعينيات بدأت خارطة النفوذ تتحول تدريجيًّا نحو صعود فاعلين جدد على الساحة. جماعات إسلامية سياسية، على رأسها الإخوان المسلمون ودول إسلامية تريد كسب نفوذ على الساحة الأوربية. بدا واضحًا أن تأثير هذا التيار الواسع قد تعاظم بشكل غير مسبوق، فيما بدا المؤثرون القدامى يفقدون سلطتهم الأدبية والدينية على جموع واسعة من مسلمي أوربا.

وقد كان لافتًا خلال الأزمة الأخيرة التي تفجرت بين فرنسا والنمسا من جهة وتركيا من جهة أخرى، في أعقاب العمليات الإرهابية التي ضربت البلدين الأوربيين، التأثير التركي الواضح في القواعد المسلمة الأوربية في مقابل ضعف بقية الأصوات المغاربية التقليدية مثل: المغرب والجزائر وتونس، حيث حاول الرئيس التركي منذ انطلاق الأزمة أن يقدم نفسه للعالم وبخاصة قادة أوربا بوصفه «المسؤول الأول عن المسلمين في العالم»، في تماهٍ ليس غريبًا عن سياسات حزب العدالة والتنمية، مع السرديات «العثمانية الجديدة» القائمة على برنامج توسعي يحاول إدراك الحدود التاريخية للدولة العثمانية من جهة، وفرض نوع من السيادة الروحية والسياسية على العالم الإسلامي. في محاولة لإعادة إنتاج تاريخي معاكسة تمامًا لحركة التاريخ.

واليوم تحكم تركيا قبضتها على إسلام فرنسا على نحو صارم، يتحول فيه الأتراك الفرنسيون إلى أعمدة أمامية في سياسات تركيا الخارجية لتسييس الإسلام. إنه تحالف بين الدين في خدمة السياسة والسياسة في خدمة النظام.

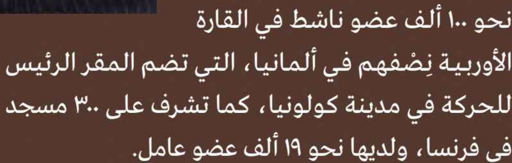
باكرًا تفطنت تركيا إلى السديم الإسلامي المهمل في القارة الأوربية، مستغلة الظروف الاقتصادية والسياسية لعدد من الجاليات المسلمة في إذكاء نزعات الهوية الانعزالية عن مجتمعاتها. فمنذ وصول حزب العدالة والتنمية إلى السلطة في عام ٢٠٠٢م بدأت أنقرة في بناء شبكات أوربية تدين لها بالولاء، وتستغل وجود ملايين المسلمين من الأصول التركية خاصة. فعززت أذرعها الدينية من خلال الاتحاد الإسلامي التركي للشؤون الدينية الذي يوازي وزارة الأوقاف، ولديه العشرات من الفروع في أغلبية الدول الأوربية؛ إذ يدير في فرنسا نحو ٣٠٠ مسجد، وفي ألمانيا يسيطر على نحو ٨٦٠ مسجدًا، ويضم في عضويته ٨٠٠ ألف شخص، ويدفع الرواتب الشهرية لنحو ٩٧٠ إمامًا في ألمانيا. وتدفع السلطات التركية رواتب أئمة هذه المساجد وتدربهم في داخل تركيا، في مقابل الهيمنة على قطاعات واسعة من الجالية، والدعاية لبرنامج حزب العدالة والتنمية، وحشد القواعد الانتخابية في الخارج.

وقد نجح الدعم التركي في إيصال أحمد أوغراس، رئيس فرع الاتحاد الإسلامي التركي للشؤون الدينية في فرنسا إلى رئاسة «مجلس الديانة الإسلامية» أعلى هيئة تمثل المسلمين في فرنسا في عام ٢٠١٧م، وقد كان ذلك الحدث لافتًا جدًّا، لجهة السيطرة المغاربية التقليدية على قيادة المؤسسات الإسلامية في فرنسا. كما سيطر الفرع النمساوي منذ سنوات على الهيئة الدينية لمسلمي النمسا، التي تدير نحو ٣٦٠ مسجدًا، ولها صلاحيات تعيين أئمة المساجد وتدريبهم وتعيين مدرسي التعليم الديني في المدارس الرسمية، بوصف الإسلام أحد الأديان الرسمية في قوانين الدولة النمساوية.


يوسف القرضاوي


نجم الدين أربكان

وإلى جانب الاتحاد تعتمد أنقرة في مد هيمنتها على الفضاءات الإسلامية الأوربية على حركة «ميللي غوروش»، وهي الذراع الأوربية للحزب الذي أسسه نجم الدين أربكان في ستينيات القرن الماضي، ويمثل حزب أردوغان اليوم امتداده التاريخي. وهذه الحركة التي تعد النسخة التركية للإخوان المسلمين تضم داخلها نحو ١٠٠ ألف عضو ناشط في القارة الأوربية نِصْفهم في ألمانيا، التي تضم المقر الرئيس للحركة في مدينة كولونيا، كما تشرف على ٣٠٠ مسجد في فرنسا، ولديها نحو ١٩ ألف عضو عامل.



بموازاة الشبكات التركية، لا تكف جماعة الإخوان المسلمين عن مواصلة تجذير وجودها القديم ضمن الشتات الإسلامي في القارة الأوربية، حيث شكلت أجواء القطيعة بينها وبين الأنظمة العربية منذ ثمانينيات القرن الماضي دافعًا لها كي تستقر في دول أوربا الغربية مستفيدة من فرص اللجوء السياسي، ومن مناخ الحريات السياسية، وعدم تدخل الدولة في النشاط الديني لتسيطر على شبكة واسعة من المساجد والجمعيات والهيئات التمثيلية للمسلمين، والاتحادات الطلابية، والروابط المهنية، والجمعيات النسوية والخيرية، وكذلك مجموعة واسعة من المشروعات التجارية الربحية.

ويمثل اتحاد المنظمات الإسلامية في أوربا منذ عقود، الفرع الأوربي لجماعة الإخوان المسلمين، وقد عمد في عام ٢٠١٧م إلى تغيير اسمه إلى «مسلمي أوربا» في سياق سياسة إخوانجية جديدة أعقب سقوط نظام الجماعة في مصر والتحولات الدولية التي شهدتها الجماعة في أعقاب صعود دونالد ترمب إلى رئاسة الولايات المتحدة الأميركية. لكن هذا التحول في الاسم لم يغير كثيرًا من طبيعة عمل الاتحاد، في مواصلة نهج التوسع والسيطرة على مجتمع الجاليات المسلمة في أوربا من خلال المساجد أولًا، ومن خلال المؤسسات التعليمية الدينية ثانيًا. ويضم الاتحاد تحته ٢٧ فرعًا يمثلون الدول الأوربية، لكن ثقله الأساسي يوجد في ألمانيا وفرنسا، حيث يسيطر في فرنسا وحدها على أكثر من ٣٠٠ منظمة. ويدير ما يعرف بـ«المجلس الأوربي للإفتاء والبحوث» يرأسه يوسف القرضاوي المرشد الروحي للإخوان المسلمين.

وتملك جماعة الإخوان المسلمين في أوربا شبكة كبيرة من المؤسسات التعليمية تحت اسم «المعهد الأوربي للعلوم الإنسانية»، تقدم دورات تعليمية دينية وفقًا لنهج الإخوان، وتدريب أئمة المساجد، ولها فروع في فرنسا وألمانيا وبريطانيا وهولندا. لكن اللافت في السنوات الأخيرة هو التقارب الكبير بين الشبكات التركية والشبكات الإخوانية، حيث ساهمت التحالفات الإستراتيجية بين جماعة الإخوان والنظام التركي في تنسيق العمل والمواقف والبرامج بين ممثليهم في القارة الأوربية. فقد تحول الفرع الأوربي للجماعة إلى جماعة ضغط سياسي واجتماعي في الداخل الأوربي لخدمة السياسات التركية والمواقف التركية، وقد بدا ذلك واضحًا خلال الأزمات الأخيرة التي اندلعت بين الاتحاد الأوربي وتركيا في ملفات كثيرة، سواء ما تعلق بالأزمة الفرنسية أو اليونانية أو القبرصية وغير ذلك.

فنحن إزاء تحالف واسع، يتحول يومًا فآخر إلى تيار متماسك، بين الشبكات التركية وشبكات الإسلام السياسي للسيطرة على الشتات الإسلامي الكبير في القارة الأوربية، واستخدامه أداةً في مواجهة الدول الأوربية الرافضة للهيمنة التركية، وكذلك لتدعيم أسس النظام في تركيا، وخدمة أجندته الخارجية، وإيجاد محاضن مالية واجتماعية للجماعة، التي تعاني مشكلات أمنية وسياسية في المنطقة العربية في سياق صراعها مع الدول. ولعل تقرير مجلس الشيوخ الفرنسي لم يكن يبالغ عندما وصف

هدف هذا النشاط بـ«إنشاء الخلافة»، فالعقيدة «التمكينية» لدى جماعة الإخوان المسلمين تضع فكرة «التمكين» هدفًا إستراتيجيًّا لمجمل عملها، السياسي والاجتماعي والديني، وهذه العقيدة توافقت مع أحلام الرئيس التركي بـ«السيادة الروحية والسياسية» على عموم العالم الإسلامي مدفوعة بنظرية «العثمانية الجديدة».

كسر التأثير وحدوده

لأسباب تتعلق بالنزعة «اللاتدخلية» للدولة الأوربية في النشاط الديني والتعامل مع المسلمين كورقة انتخابية، تراكمت قضايا اندماج مسلمي أوربا في مجتمعاتهم، حتى تحولت إلى معضلة، واستفاقت أوربا خلال السنوات الأخيرة على مجتمعات مسلمة منعزلة عن وسطها الاجتماعي العام، لأسباب اقتصادية ودينية وثقافية، نجحت الشبكات التركية والإخوانية في كسبها إلى صفها في مواجهة الدولة.

وقد اكتشف الأوربيون أن «مشكلة التطرّف العنيف» التي استهدفت مدنهم طوال السنوات الأخيرة كانت لها أسباب مباشرة تتعلق بالأحداث الآنية، وأخرى غير مباشرة ترتبط أساسًا بالسرديات الإسلامية التي شكلت حزامًا ناقلًا للتطرف. فقد تبين أن أعدادًا كبيرة من الشباب الأوربي المسلم، الذين هاجروا إلى سوريا والعراق للقتال في صفوف الجماعات الإرهابية، قد نهلوا قبل هجرتهم من مساجد الجمعيات الإسلامية التي تسيطر على ضواحي المدن الأوربية.

وقد بدا واضحًا أن الإرهاب الذي ضرب كثيرًا من الدول الأوربية طوال السنوات الخمس الأخيرة وقبله، مبني على انتشار الأيديولوجيا الإسلامية الإخوانية وسيطرة شبكة الجمعيات على التصور العام للشباب الأوربي من أصول مهاجرة من الأجيال الجديدة. لم يكن العنف لهؤلاء الشباب إلا الحلقة الأخيرة من تكوينهم المبني على معاداة حقيقية لثقافة المجتمع الأوربي، فهذا الشباب إذا لم يلجأ إلى الاعتزال والمعاداة الباطنية للنموذج الفرنسي، ثم رفض كل نمط المعيشة فيه، فإنه يلجأ إلى العنف ضده عندما تتوافر الظروف الملائمة؛ لأن مبررات العنف ضد الدولة ومؤسساتها مغروسة في تفكيره.

بدأت الاستفاقة الأوربية بسياسات أمنية، زادت من

> **بدأت الاستفاقة الأوربية بسياسات أمنية، زادت من تعقيد الوضع، واستغلتها هذه الشبكات في تعميق حدة الاستقطاب**

تعقيد الوضع، واستغلتها هذه الشبكات في تعميق حدة الاستقطاب. فهذه الإجراءات ظلت تمس الجانب «الأمني» والإجرائي ولا تمسّ جوهر مضمون المشروع الفكري والثقافي للإسلام السياسي المنتشر في المساجد الأوربية، الذي جعل من ماركة «حلال» على سبيل المثال تنتصب كعلامة فارقة في التعامل اليومي في مجتمعات الهجرة المسلمة، وهذا جوهر عملية «الانعزال» أو الانفصال التي تصعب مواجهتها بمجرد إجراءات أمنية أو قضائية. لاحقًا شرعت بعض الدول في وضع برامج دينية وثقافية وتعليمية لكسر التأثير، وإعادة تشكيل «إسلام» أوربي بعيدًا من التدخل الأجنبي، سواء من الدولة أو من الجماعات السياسية.

لكسر التأثير في المساجد شرعت الدول الأوربية في وضع برامج تتعلق بتدريب أئمة المساجد داخل أوربا، ومنع استجلاب أئمة من تركيا وغيرها من الدول الإسلامية. وخلال القمة الأوربية المصغرة التي عُقدت في نوفمبر ٢٠٢٠م أعلن رئيس المجلس الأوربي شارل ميشال، أنه يؤيد إنشاء «معهد أوربي لتدريب الأئمة»، يدرب الأئمة وفقًا لخصوصيات المجتمعات الأوربية لمحاولة إيجاد توافق بين الإسلام والعلمانية الأوربية بمختلف درجاتها؛ الكلية والنسبية والصارمة.

لكن هذا المقترح، وإن بدا في ظاهره ثوريًّا ويمكن أن يقدم نتائج على المدى البعيد، إلا أنه لا يقدم حلًّا جذريًّا. فجماعة الإخوان المسلمين والدولة التركية قد استبقوا أي خطوات أوربية لمنع تدريب الأئمة خارج النطاق الأوربي بتأسيس بيئة تعليمية دينية واسعة في ألمانيا وفرنسا وبريطانيا، كسلسلة «المعهد الأوربي للعلوم الإنسانية»، و«كلية العلوم الإسلامية» التركية في مدينة ستراسبورغ على الحدود بين فرنسا وألمانيا؛ لذلك فإن التحدي الحقيقي يكمن في مضامين مناهج تدريب هؤلاء الأئمة وليس مكان التدريب في حد ذاته.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com

موليم العروسي:
إذا لم تكن الجامعة هي المحرك للإبداع الفلسفي، فأين سنحصل عليه؟

حاوره **أشرف الحساني** ناقد مغربي

يُعَدّ المُفكر المغربي موليم العروسي في طليعة المُفكرين العرب، الذين زاوجوا في مشروعهم الفكري بين الكتابة النظرية المجردة وبين التخييل الإبداعي من خلال جنس الرواية، وإن كان العروسي في التجارب الفكرية أقل ظهورًا داخل الإعلام بالعالم العربي، فهذا أمرٌ يعود في الأساس إلى المجال الفلسفي الذي يُفكر فيه ويبحث ويكتب ويحاضر، والمُتمثل في موضوع الفن، بوصفه مفهومًا مركبًا يجمع في طياته العديد من المعارف والعلوم.



ففي الوقت، الذي تظل فيه المختبرات الفلسفية العربية تعيش وهمًا تاريخيًّا مُتمركزًا حول مفاهيم العروبة والفكر العربي والخطاب الديني وغيرها من الموضوعات، التي يرى العروسي أنها تقف في حدود القرن التاسع عشر، يطيب لموليم العروسي الإقامة في تخوم فكر ما بعد الحداثة، بوصفها مرحلة فكرية لاحقة عن الحداثة. ولأن العروسي أكثر المُفكرين العرب اهتمامًا بالفن وقضاياه المُتشعبة في علاقاته بالسياسة والجسد والأدب والفضاء العمومي، فقد كانت كتاباته منذ نهاية السبعينيات تُمثل مُختبرًا حقيقيًّا لبلورة خطاب فلسفي حول الصورة وتمثلاتها داخل مجال الفنون البصرية.

هذا الأمر، ساهم في تكريس العروسي في كونه مفكرًا وأكاديميًّا وباحثًا في الجماليات المعاصرة، إلا أن التفكير في علم الجمال، لم يجعل العروسي يتقوقع في خطابه الفكري، بقدر ما شكل علم الجمال الشرارة الأولى للتوغل في قضايا ظلت تعيش ضربًا من اللامُفكر فيه داخل المجال الفلسفي، مثل: الصورة والجسد والقلق والفضاء والموسيقا والثقافة الشعبية، وهي موضوعات منسية داخل الفكر العربي المعاصر، وبخاصة أن المختبرات الفلسفية تَعُدّ قضايا الفن وتاريخه ضمن حقل الأدب وليس الفلسفة أو التاريخ، حيث إن ما قام به العروسي داخل الثقافة المغربية، هو تفجير مكامن الوهم فيما نعُدّه حقيقة من خلال البحث في مكبوت النص الأدبي والموسيقي والتشكيلي، وجعل هذه المجالات المُكونة لتاريخ الثقافة المغربية تطفح إلى السطح وتزيح مفاهيم المركزية التاريخية التي ظل عبدالله العروي يُدافع عنها.

صدر لموليم العروسي دراسات فكرية وأعمال أدبية عدة باللغتين العربية والفرنسية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: «ملائكة السراب»، و«قناديل الليالي العشر»، و«مدارج الليلة الموعودة»، و«فنانو دكالة: هبة الأرض»، و«الهوية والحداثة في الفن المغربي»، و«الفضاء والجسد»، و«إستطيقا وفن إسلامي».

«الفيصل» التقت المُفكر موليم العروسي وحاورته حول اهتماماته وعدد من القضايا:

عبدالله العروي مؤرخ السلطان وحسين مروة والطيب التيزيني وكريم مروة أمدّوا الاستبداد بأدوات تجديد نفسه

• أنت من المفكرين العرب الذين استطاعوا في مسارهم الفكري المزج بين الكتابة الفكرية المجردة والإبداع الأدبي في جنس الرواية، لكن المُلاحظ، هو أن هذه الكتابة الروائية سرعان ما تتحول إلى ممارسة فكرية وتعود إلى منطلقها الأول وأعني الفلسفة.. كيف يُمكن في اعتقادك أن يغدو الأدب عبارة عن ممارسة فلسفية؟

■ يجب أن نعرف أن الأمر لا يختلف بين الفلسفة والكتابة، ثمة خطأ شائع مفاده أن الفلسفة هي المفاهيم، وينسى العدد الكبير من الناس أن النصوص التي وصلتنا من التاريخ، مثل النصوص الإغريقية، لو تأملناها جيدًا، فسوف نكتشف أدبًا. أفلاطون كتب فلسفته في محاورات لُعِبت أغلبها على خشبات المسارح، والفلاسفة الأوائل -مَنْ يطلق عليهم ما قبل سقراطيين- صاغوا فلسفاتهم في قوالب شعرية. أضف إلى ذلك أن غالبية المفاهيم الفلسفية والنفسية صيغت انطلاقًا من أعمال أدبية أو فنية خالدة؛ من ذلك عقدة أوديب أو السادية أو المازوخية، أو غيرها من المفاهيم التي لها اليوم موقع مهم في تفكير الإنسانية، وكذلك الأمر لأعمال شعرية أو موسيقية أو تشكيلية.

الأمر ليس غريبًا؛ إذ إن العمل الروائي أو الشعري يشتغل على مستويات عدة؛ أهمها التساؤل حول الوجود بما هو كذلك ومحاولة الغوص في النفس البشرية للعثور على أجوبة للأسئلة القلقة، وتأمل الكون والحياة لفك رموزها بغية الوصول إلى معنى ما للوجود. ما الذي تفعله الفلسفة والعلم والتقنية والطب؟ كلها تبحث عن الأشياء نفسها وإن كان كلٌّ بمقدار، لكن الفلسفة والأدب أقرب بعضهما إلى بعض أو قل هما وجهان لعملة واحدة لأنهما يشتغلان على المادة ذاتها؛ اللغة.

لذا أجبت عن هذا السؤال في السابق بالقول: «أنا حكواتي في الفلسفة، وفيلسوف في الإبداع».

- **لماذا في نظرك ظلت العلاقة بين الفلسفة والأدب عربيًّا يطبعها الكثير من الالتباس وسوء الفهم على مستوى تطويع العلاقة المعرفية داخل النصوص المكتوبة فكرًا وأدبًا؟**

■ ربما لا يعرف الكثير أن أول النصوص الفلسفية العربية (أي تلك التي تعتمد على السؤال الإغريقي) هي لفيلسوف عربي خالص هو الكِنْدي أبو يوسف يعقوب بن إسحاق، من قبيلة كندة الشهيرة، ويسود الاعتقاد أنه مترجم أو ناقل إلى العربية كتاب التاسوعات لأفلوطين الذي نسبه من طريق الخطأ أو عنوة إلى أرسطو، ويكفي تأمل لغة الكندي لمعرفة مدى ارتباط الأدب بالفلسفة. أظن أن تحول الفلسفة إلى خارج الذات ومحاولة إبعادها من التفكير في المصير هو الذي جعل العرب يسجنونها في قفص الأداة التي تستعمل للمنطق أو للتدريس فقط على شاكلة الفقهيات العديدة التي تدرس في الجامعات بالوطن العربي؛ إذ كُلّما حَوّلتَ الفكرَ إلى أداة دون الانخراط روحيًّا وجسديًّا فيه، أبعدتَه منك، وحنطته ليستحيل بعد ذلك إلى فقه وقواعد تتردد من دون إبداع أو تجديد.

هذا ما حدث للفلسفة مبكرًا في العالم العربي والإسلامي، لقد حاربها الفقه، ومن باب المفارقات لقد تسلح بالفلسفة لمناهضة الفلاسفة، ولنا في كتاب الغزالي «تهافت الفلاسفة» خير مثال، وما كان للغزالي أن يصول ويجول ويعد بديهياته مبنية على منطق العقل لو لم يكن

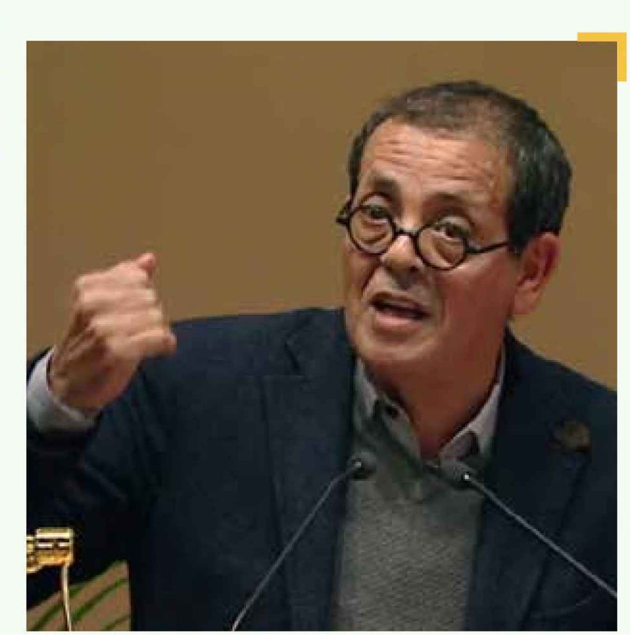

عبدالله العروي

مسنودًا من الفقهاء الذين كانوا اليد الطولى للسلطة السياسية في ميدان تدبير عقول الناس وسجنها داخل أقفاص عقدية ما زلنا نرددها إلى اليوم. الخوف من الإبداع ومن الأدب على وجه الخصوص هو الخوف من الحرية التي يمنحها هذا الفضاء، فضاء الرواية، فضاء الشعر، فضاء التشكيل والسينما، وكلما تقلص الخيال استطاع الفقيه أن يضع حدودًا للفكر بوضعه في خانة الخطأ والصواب، وسهلت مهمته.

الخروج يقتضي الانتهاء من اجترار المتون

- **لعبت بعض المختبرات العلمية دورًا سيئًا في تكريس نوع من المعرفة الفلسفية، التي باتت مضامينها وكأنها تنتمي إلى فُلكلور عتيق يقف في حدود القرن التاسع عشر، وهو ما أنتج خطابًا فلسفيًّا إنشاديًّا لا يُساير التحولات المفاهيمية والفكرية التي ألمت بالاجتماع العربي.. كيف يمكن الخروج من شرنقة الخطابات التي تعمل على قوقعة الفلسفة داخل الخطاب الديني على حساب الخطاب الجمالي مثلًا؟**

■ الخروج يقتضي الانتهاء من اجترار المتون، لو انتبهت لعدد الأطروحات التي يحصل بموجبها الطلبة على دكتوراه تمنحهم مرتبة الأستاذية لَرأيت أنها تدور حول نغمة واحدة: مفهوم معين لدى فيلسوف معين؛ الاختلاف في فلسفة فلان؛ الاعتراف في فلسفة علان. لا يمكننا بهذه الطريقة أن ننتج فكرًا، وإذا لم تكن الجامعة هي المحرك للفكر والإبداع الفكري فأين سوف نحصل على الإبداع الفلسفي؟ يتبارى الأساتذة والباحثون في



قدرتهم على ضبط فلسفة فيلسوف معين من دون البحث عن الذي نستفيده من هذه الفلسفة؟ يبدو لي أن التدريس قائم على تلقين الفلسفة من أجل التلقين لشباب يتلقاها ويذهب بدوره يلقنها لمن هو أصغر منه سنًّا، وهكذا إلى ما لا نهاية.

• لكن عن أي حداثة نتحدث اليوم ونحن نقف على مستوى القراءة والتفكير والكتابة في حدود القرن التاسع عشر، ألا تعتقد أن ذلك أحد أبرز تمثلاتنا المعطوبة لمفهوم الحداثة داخل مجال البحث الفلسفي؟

■ بالطبع ما تقوله صحيح لأن التفكير في عالمنا العربي تفكير تقليدي، بمعنى أنه يسير بالآليات الفكرية التي أنتجها الفكر السابق على القرن التاسع عشر، على الرغم من أن جامعاتنا تدرس كل ما أنتج في القرن العشرين والقرن الحادي والعشرين. لكن عندما يتعلق الأمر بالتفكير في حالتنا ووضعنا نلجأ أو يلجأ المشتغلون بالفكر إلى آليات القرن التاسع عشر فتصبح بذلك علاقتهم بما أنتج خلال القرنين اللاحقين من باب الترف الفكري فقط.

• ما الحلول الممكنة التي يمكن أن نستند إليها فكريًّا والقادرة على تخليصنا من ربقة التقليد المعرفي، ومن التفكير الوراثي الذي يرى في الماضي مجدًا له؟

■ شخصيًّا لا أدري، لقد فشلت أنا وأصدقاء لي في التدريس؛ لم نستطع التأثير في الطلبة. يكونون نبهاء متيقظين عندما يكونون معنا في الفصل، لكن بمجرد ما يحصلون على الشهادات ينضمون إلى زملائنا المحافظين الذين يتعاملون مع الفكر المكرس أي ما سميته بالفكر الوراثي، فكر القرن التاسع عشر. هناك شيء ما في السيرورة التاريخية يجب أن يتغير لكي يضطر الفكر إلى طرح أسئلة جديدة وينعتق من عبوديته للنصوص.

• بهذا الفهم، كيف يمكن الدخول إلى مسألة التحديث والحداثة، لا على صعيد المبدأ، إنما كأجساد مفكرة قادرة على نسف القديم والإقامة في تخوم الحاضر؟

■ لا أظن أنه من الممكن. أظن أن مشروع التحديث يقابله إعادة إنتاج التقليد أو ما أسميه التقليدانية كعقيدة مغلقة، وهذا المشروع يخترق المدرسة والجامعة والتدين والمطبخ واللباس والموسيقا، بحيث يصبح التحديث نزوة ما تلبث أن تزول ويعود أصحابها لجادّة التقليد.

> **مرتادو وسائل التواصل يعيشون في «مغارة أفلاطون»، ويقتاتون بديهيات، ويسيرون في ممرات طويلة لا يعرفون لماذا دخلوها ولا متى يخرجون**

• على الرغم من مرور أكثر من قرن على الاحتكاك الفعلي للمغرب بمظاهر وصور الحداثة الأوربية، فإنه لم يستطع بعد تشرب مظاهر هذه الحداثة فكريًّا والعمل بها داخل حياته اليومية.. كيف يشخص موليم العروسي، المسار الفكري الذي قطعته الحداثة منذ بداية اصطدام المغرب بالقوات الأجنبية في منتصف القرن التاسع عشر؟

■ عكس بقية الدول العربية فالمغرب واجه الحداثة الغربية انطلاقًا من إرهاصاتها الأولى إبان النهضة، كانت النهضة الأوربية في مدينتي سبتة ومليلية المحتلتين، بل كانت في مدينة مازكان (مدينة الجديدة اليوم)، إلا أن المغرب ظل يفتخر بأنه لا يقبل حياة النصارى (هكذا كان يسميهم آنذاك)، لم يَقبلْ مِن كل مظاهر النهضة إلا السلاح، أي أنه كان يقبل الأواني دون المعاني كما قال فقهاؤه وما زالوا يرددون. وهناك تواطؤ شعوري أو لا شعوري بين الفقهاء والسلطة؛ لأن الفكر المحافظ يخدم مصالح الاثنين، وما زلنا إلى اليوم نأخذ بالأواني دون المعاني، ولعل الأمثلة التي سقناها فيما يتعلق بالدرس الفلسفي كفيلة بتوضيح أحد جوانب الموضوع.

العروي يكتب التاريخ من منطلق السلطة

• لك رأي مخالف حول مفهوم التاريخ المغربي وتمثلاته في الجسد والصورة والمتخيل الجمعي، بالنظر إلى ما ذهب إليه المؤرخ عبدالله العروي في كون التاريخ لا تكتبه إلا النخبة.. إلى أي حد يمكننا الاطمئنان إلى مثل هذه الدعوة التي تختصر تاريخ ومسار شعب تقرح قلبه بعفن المرحلة، وبأسئلة جد قاحلة وداخل طبقة معينة دون أخرى؟

■ نعم، الأستاذ عبدالله العروي يكتب التاريخ من منطلق السلطة. إنه يكتب وكأنه مؤرخ السلطان، أي لا يهتم بغير الوثائق التي دونت في الدواوين والقرارات التي دونت كتابة، إضافة إلى كل هذا فهو سليل المدرسة السلفية المغربية التي تتبنى جانبًا من العقلانية، خصوصًا ذلك الذي يواجهون به ما يسمونه الشعوذة ويسميه هو اللاعقل أو اللامعقول.

• كيف اهتدى موليم العروسي إلى فكرة أن التاريخ لا يتحقق فقط داخل مفهوم المركز الذي يدعو إليه العروي، بينما راهنت أنت إلى جانب المفكر عبدالكبير الخطيبي على مفهوم الهامش وعوالمه اللامفكر فيها فلسفيًّا؟

■ كل منا أنا والخطيبي أخذ طريقًا مختلفًا، لكننا التقينا كما قال في إحدى شهاداته في كتاب نشره اتحاد كتاب المغرب تكريمًا لي في نهاية القرن العشرين. قال بالحرف: «لا أدري هل التقيته في الجامعة أم في متاهة، ولكنني كلما التقيته أجده في الموقف الفكري نفسه، موقف مثقف ينتبه إلى نبض الحياة وإيقاعها واندفاعها الإبداعي». هذا هو الكلام الذي تفضلت به في سؤالك. أنا جئت من النضال السياسي، وأعتقد أن الخطيبي كان له كذلك مسار اختلطت فيه السياسة بالتجارب الشخصية. من تجربتي السياسية فهمت أنه لا يمكن أن نفهم ما يسميه الماركسيون الشعب دون الانخراط في تجاربه بشكل كلي، وأن التفكير المجرد عدو للفهم، ولا يقبض على كل ما يمكن للإنسان التعبير عنه في نبض حياته.

• المنطلق نفسه (الهامش) شغل رواد الفكر الفرنسي المعاصر مثل: دولوز وفوكو وبارت ودريدا، لكن المُثير للدهشة والاستغراب أن العالم العربي بقي يتعامل مع هؤلاء الفلاسفة المعاصرين فقط كـ«أنساق» في تاريخ الفلسفة مع أنهم ثاروا على هذه الأنساق، لكن دون أن يُفكر المثقف في إمكانية التفكير في التماهي مع إشكالاتهم ومناهجهم المعاصرة من أجل تحرير الفكر العربي من سطوة مفاهيم التقليد والتأخر التاريخي والتصحر الثقافي؟

■ لا يتعامل معهم فقط كأنساق لكن كجُزُر معزولة، ولم يفهموا أن الفكر الفرنسي أو ما يسميه الأميركيون (French Theory)، ويعنون به فكر هؤلاء الذين ذكرت، فكر متشابك، فكلما فتحت كتابًا لجاك لاكان، أو رولان بارت، أو دريدا، أو فوكو، وجدت أنهم يحللون ويفككون بكل هذه الإستراتيجيات مجتمعة. ليس هناك تخصص أو اعتماد على بارت وحده، أو أي مفكر آخر، النظرية الفرنسية هي التفكير في هؤلاء مجتمعين وليس كلٌّ وحده.


كريم مروة

قتل الآخر ومحوه نهائيًّا

• أنت من المُفكرين العرب الذين يرفضون استعمال مفهوم «الفكر العربي».. ما السر وراء هذا النقد للمفهوم؟ وما المنطلقات الإبستمولوجية والفلسفية التي تستند إليها في نقد مفاهيم الفكر العربي والعقل العربي؟

■ إذا كان لا بد من قبول هذ التحديد فلا بد من إعادة بنائه؛ لأنه إذا أردت أن أدمج الفكر المغربي في شيء اسمه الفكر العربي حتى أكون متوافقًا مع طريقة تفكيري، فلا بد أن أطرد منه كل ما ليس له علاقة بالعرب وبالتفكير العربي الإسلامي، من ذلك الثقافة الأمازيغية والثقافة الإفريقية والثقافة الكردية، والثقافة السودانية، وهذا هو خطر التوحيد القسري، إنه يحمل في طيات مشروعه إمكانية قتل الآخر ومحوه نهائيًّا، لا يمكنني محاولة فهم المجتمع المغربي والنظر إليه فقط من زاوية أنه عربي، لا يستقيم. أما مسألة العقل العربي فهي تحمل في طياتها جانبًا عنصريًّا جهويًّا، وجانبًا أيديولوجيًّا سياسيًّا، فالعقل عقل بشري له آليات إنسانية بشرية، والتفكير في حقل ما وبلغة ما لا يغير من طبيعة العقل، فهل العقل الصيني اليوم يشتغل كصيني أو كعقل كوني؟ لو ظل يشتغل بجهويته لَمَا اكتسح العالم. يجب أن نفرق بين الثقافة والحضارة من جهة، والتفكير العقلي. فكرة العقل العربي أحس أنها مقترح استشراقي.

أما جانبها الأيديولوجي السياسي فيكمن في كون السلطة البطريركية العربية تجد ضالتها في هذا المفهوم لأنه يحافظ على مكاسبها الاستبدادية، فإذا قلنا: إن هناك عقلًا عربيًّا، فبالضرورة هناك فكر عربي، وسياسة عربية، وحقوق إنسان عربية، وحرية عربية، ونساء عرب، وديمقراطية عربية، ينتمون لهذا المفهوم العام الذي هو العقل العربي الذي عنه تصدر كل المفاهيم؛ لذا قلت وما زلت أقول: إن مفهوم العقل العربي ما هو إلا دعامة للاستبداد.

• منذ بداية القرن العشرين ونحن نقرأ ما سمي داخل الأدبيات الفلسفية المعاصرة بـ«أزمة الفكر العربي» حتى أضحت العبارة أشبه بأسطوانة تتكرر إلى ما لا نهاية من بحث إلى آخر.. أين تكمن هذه الأزمة في نظرك؟

■ الأزمة في أن الهوامش في البلاد العربية بدأت تعبر عن اختلافاتها، مفهوم العقل العربي الذي تبنته الأنظمة أصبح سيفًا مسلطًا على الرقاب، وتحولت العروبة إلى عقيدة بعد تقليم أظافر الدولة العثمانية وخلق فكرة العروبة من طرف الغرب لمحاربة الرمز الديني الذي كان العثمانيون يحكمون به العالم العربي (الإسلام). أصبح ما يسمى الفكر العربي يجتر ما قيل ويحلل المؤلفات نفسها، ويضع عليها الهوامش حتى أصبح هذا الفكر أشبه بفكر الانحطاط أو هو تكملة له.

• لم يستطع الفكر العربي تجديد نفسه من الداخل من خلال طرح قضايا وموضوعات جديدة تتصل بحياتنا اليومية أمام هذا الطوفان البصري الذي اجتاح كياننا مثل الجسد والصورة والصمت والقلق والفضاء العمومي.. ألا تعتقد أن الأزمة تبدأ من هنا، وأعني عدم قدرة هذا الفكر على دحض كل الموضوعات التقليدية المتوارثة عن العصر الوسيط رغم مباهجه؟

■ عنما تشير إلى هذا الجديد في الفكر (الجسد والصورة والصمت والقلق والفضاء العمومي)، فيمَ يفيد مؤلف من القرن الرابع الهجري؟ فيمَ يفيد ابن رشد؟ فيمَ يفيد الفارابي؟ قد نعود إليه لنرى كيف تكونت نظرتنا إلى الحياة وكيف يمكننا تجاوزها؟ لكن أن نعود إلى الماضي لحل معضلات الحاضر فهذا شيء أظن من الواجب أن نعيد فيه النظر.

لا يمكن للديمقراطية أن تنشأ وتقوم إذا لم يتحرر الفضاء العمومي

الفضاء العمومي وميلاد المجتمعات

• من المفاهيم الأخرى التي ظلت مُهمشة ومنسية داخل الفكر العربي نجد مفهوم «الفضاء العمومي».. كيف تقرأ هذا المفهوم في علاقته بالفلسفة كما تبلور ذلك لدى هابرماس؟

■ مفهوم الفضاء العمومي موجود قبل أن يهتم به هابرماس وقبل أن تهتم به الفلسفة، لقد لازم ميلاد الفضاء العمومي ميلاد المجتمعات الحديثة، نعرف أن الحداثة تميزت بفصل الفضاءات، وبخاصة الفضاء السياسي، والفضاء الديني، والفضاء العلمي الأكاديمي. وإذ يُعَدّ الفضاء الديني والفضاء العلمي خاصين، فإن الفضاء السياسي مشترك ويلجه الجميع. الفضاء العمومي هو كل الفضاءات المشتركة بين الناس، إنها الفضاءات التي يمكن التواصل فيها دون الخوف من أن يطولنا منع معين. لكن أهم شيء في الفضاء العمومي هو غياب التراتبية المجتمعية، أو على الأقل دورها في الحق في أخذ الكلمة. لكل الحق في التعبير عن رأيه شريطة احترام رأي الآخر؛ إذ المعنى الذي أخذه الفضاء العمومي معنى تواصلي وخصوصًا في الميدان السياسي والاجتماعي.

• إلى أي حد استطاعت الفلسفة داخل العالم العربي الانخراط بشكل كلي ومُكثف داخل الفضاء العمومي من أجل طرح الأسئلة وتحرير المُخيلة وإطلاق العنان أكثر للجسد؟

■ هي الفكرة نفسها التي ركزت عليها في الإجابة عن سؤالك السابق، لكي تتدخل الفلسفة يجب أن تكون الأجساد التي تحملها أو تتبناها تنتمي لعصر الحداثة، أي إلى العصر الذي ينعتق فيه الفرد ويتحرر من جميع السلط الخارجة عن ذاته ولا يفكر انطلاقًا مما يمليه أو يفرضه عليه غيره، عندها يستطيع الجسد أن ينبض بالحياة ويتفاعل مع الفكر.

• كان للفن دور كبير في اقتحام الفضاء العمومي وهو ما فتح لمفهوم الفن المعاصر داخل البلاد العربية في أن يغدو فنًّا قريبًا من الناس، كما ساهم في تحرير

مخيلة بعض الفنانين الذين تجاوزوا في إبداعاتهم اللوحة المسندية.. إلى أي حد يُمكن عَدّ هذا الفعل ينتمي إلى فكر ما بعد الحداثة؟

■ الفن المعاصر ينتمي فعلًا لعصر ما بعد الحداثة، لكن هل الفن المعاصر ومنجزات فنانيه بالمغرب على الحال التي تصف؟ هو الذي يجب أن يقع فيه التدقيق أكثر، فتجاوز اللوحة المسندية وحده ليس كافيًا للقول بالفن المعاصر، الفن المعاصر كما تفضلت موقف من العالم وليس فقط تجميلًا أو إعادة إنتاج مجموعة وصفات، وهنا يمكن أن أشك في عدد كبير من المنجز الفني العربي المعاصر.



• المتأمل في مفهوم الفضاء العمومي لا يلبث أن يكتشف حجم التشابه مع مفهوم «الأكورا» قديمًا.. ما حدود التقاطع والتلاقي بين ذلك؟

■ الأكورا اليونانية مكان عمومي إذا رأينا أن «مفهوم العام» عند الإغريق كان يقتصر على السادة مع إقصاء العبيد وطبقات أخرى من المجتمع الإغريقي. وهنا تختلف الأكورا عن الفضاء العمومي الذي نشأ في عصر الحداثة.

• طالما عَدّ بعض المفكرين أن وسائل التواصل الاجتماعي غدت فضاءات عمومية لطرح الأسئلة، حتى لو لم تكُن عميقة وتكتفي بالجاهز والظاهر على سطح الساحة العالمية.. متى يمكن للفلسفة أن تتدخل في توجيه الخطاب وحث الناس على تغيير علاقتهم بهذه الوسائل، التي باتت تنتج نوعًا من البلاهة الثقافية؟

■ هناك بعض الزملاء سواء بالمغرب أو خارجه يتدخلون، كلٌّ بمقدار، في النقاشات الدائرة على فضاءات التواصل الاجتماعي، ولكن بما أن الفلسفة تُنَبِّه ولا تُوَجِّه فإنه يصعب جدًّا إسماع صوت الفيلسوف داخل الضجيج العارم الذي يجتاح هذه الفضاءات، الفلسفة تُسائِل البديهيات، ومرتادو وسائل التواصل يقتاتون ويحتاجون بديهيات، سوف يُتْعِبُ الفيلسوف نفسه بالخوض في مضمار كهذا، استعمال الإنترنت واللجوء إلى منصات خاصة ممكن، وقد يكون مفيدًا جدًّا لكن وسائل التواصل الشعبية يصعب التعامل معها.

ألا ترى أن ذلك قد أثر في الإنسان ككل، وحوَّلَ العلاقات الإنسانية والترابطات الثقافية إلى مجتمعات عالمية تعيش داخل شبكات وكهوف بصرية؟



يورغن هابرماس

داخل كهوف أكيد، كمغارة أفلاطون إن صح التعبير، بل إنهم يسيرون في ممرات طويلة، طرق سيارة لا يعرفون لماذا دخلوها، ولا متى سوف يخرجون منها؟

• أي ملامح ترسمها للعلاقة بين الفضاء العمومي والديمقراطية داخل البلاد العربية؟

■ لا يمكن للديمقراطية أن تنشأ وتقوم إذا لم يتحرر الفضاء العمومي، وتحريره واجب ليس فقط مما يسمى تقليديًّا بالسلطة، بل من جميع السلط والمؤسسات غير المدنية.

• موليم العروسي أول المُفكرين العرب الذين انتبهوا إلى أهمية مفهوم الفضاء العمومي داخل الأدبيات الفكرية العربية، ما قادك إلى تحرير كتابك المهم «الفضاء والجسد».. كيف وعيت في ذلك الوقت المُبكر أهمية المفهوم الذي أضحت المؤسسات في مختلف دول العالم، تولي له عناية فائقة أمام ما يشهده الواقع من شروخ وتصدعات؟

■ كما وضحت ذلك في جواب سابق، الهم السياسي وضرورة التعامل مع الناس من منطلق أنهم راشدون. إن انخراطهم في مشروعات تخصهم لا بد أن تكون محمولة على العاتق من طرفهم، هي التي جعلتني أنصت إلى نبض الحياة لديهم، وهذا النبض، وبما أنه يستحيل أن أتحدث إلى الناس فردًا فردًا، كان من الضروري أن أبحث عن أين أجده؛ نجده فيما يَنْتُجُ عن ممارساتهم وبخاصة تلك التي ينتجونها جماعة وبطريقة لا شعورية. وهنا كانت مدرسة ماركس الفلسفية وليست الأيديولوجية، مهمة لي.

المثقف النقدي وحركات الإسلام السياسي

• ماذا عن المثقف النقدي أي دور يمكن أن يلعبه في خضم حركات الإسلام السياسي، علمًا أن مفاهيم وأفكار وأطاريح غرامشي قد حُرِّفَتْ عن السياق التاريخي الذي ظهرت فيه لدرجة غدا التقليدانيون يستندون إلى هذه المفاهيم، ويحاولون تسويغها وفق مواقفهم ومعتقداتهم؟

■ لا بل اهتم التقليدانيون بأفكار ونظريات ماو تسي تونغ قائد الثورة الصينية. أحد دعاة الإسلام السياسي بالمغرب، عبدالسلام ياسين، كان يدعو أنصاره إلى استلهام طرائق ونظريات هذا القائد الشيوعي، ولكن دائمًا في إطار «الأواني دون المعاني»، ولم يكن يدري أن ماو كان يدعو إلى جعل الثورة تمر عبر الأجساد وليس أن تفرض على الناس، يجب أن يتحرر الفرد أولًا. أما المثقف اليساري ولا أدري من نقصد بهذا النعت، فهو إما تلاشى، وعدد كبير منهم تحولوا إلى أفكار ومبادئ غالبًا محافظة، أو بقوا صامدين في مواقف من القرن الماضي، وقلة قليلة ما زالت تنتج وتفكر بما أوتيت من قوة.

• قدم مفكرون عرب خدمات جليلة إلى الفكر العربي المعاصر، انطلاقًا من المنهج الجدلي المادي الذي أخضعوا به نصوص التراث العربي الإسلامي.. كيف تنظر إلى هذه المساهمة التاريخية في إمكانية تجديد الفكر العربي، كما تبلورت لدى حسين مروة والطيب التيزيني وكريم مروة على سبيل المثال؟

■ صحيح ما تقوله، لكن -يا للأسف- والأمر هنا يعني كل الأسماء التي ذكرت، حدث لهم ما حدث للودفيك فيورباخ الذي حاول تجديد الفكر الديني، ونسي أن الفكر الديني أمر يهم أهل الدين، وأن دور الفيلسوف هو التصدي للفكر الجاهز والثابت وليس محاولة خلق دين جديد. هؤلاء الذين تسميهم الماركسيون هم من أسسوا ما سُمّي بالفكر العربي والعقل العربي، ومدوا الاستبداد بأدوات سمحت له بتجديد نفسه والإبقاء على جوهره.

• هل تعتقد أن ذيوع كتاب «الأيديولوجيا العربية المعاصرة» للمؤرخ المغربي عبدالله العروي، كان بسبب هذا المنهج الذي حاول تطبيقه على الاجتماع العربي بطريقة بدا فيها الكتاب يحتكم إلى شروط مادية واقعية وعينية بعيدة من كل أحلام سرمدية؟

الفن المعاصر موقف من العالم وليس فقط تجميلًا أو إعادة إنتاج مجموعة وصفات، وهنا يمكن أن أشك في عدد كبير من المنجز الفني العربي المعاصر

■ يجب أن نعرف أن كتاب عبدالله العروي يوحي للقراء غير المتمرسين بالفكر الماركسي أنه اعتمد المنهج المادي الجدلي، لكن حقيقة الأمر أن الكتاب مجهود بسيط يحاول محاكاة فينومينولوجيا الروح لهيغل. فكما حاول هيغل تتبع تجليات الروح عبر التاريخ وعبر وسائط متعددة ليصل إلى تجليه المطلق؛ حاول العروي أن يتوهم أن هناك فعلًا أيديولوجية عربية تتجلى من خلال المكتوبات والروحانيات التي سمّاها عربية، واستنتج من خلالها ما استنتج. جاء الكتاب في زمن ضنين كان العرب فيه في أمسّ الحاجة إلى جَلْد الذات، فحدث ما حدث. إذا قرأت الكتاب اليوم، وخصوصًا في اللغة التي كتب بها أي الفرنسية، سوف ترى إلى أي حد كان الفكر العربي بئيسًا في ذلك الزمان.

• موليم العروسي، لنختم حوارنا بسؤال المرأة في علاقتها بالإبداع.. لماذا في نظرك لم يستطع التاريخ العربي إفراز بعض التجارب الرائدة داخل مجال البحث الفلسفي كما هو الأمر في الفكر الفرنسي والألماني مثلًا؟

■ هذا لا يخص المجتمعات العربية وحدها ففي فرنسا وألمانيا لم تظهر وجوه فلسفية نسائية إلا بعد نضال مرير، ولم يكن عدم ظهور أسماء نسائية راجعًا إلى عدم وجودهن، بل راجع لإصرار الأذن الأوربية على عدم سماع صوت النساء. أعتقد أن الأمر كذلك للعالم العربي، فبمجرد ما ترفع امرأة صوتها لتعبر عن رأيها حتى تتعدد التبريرات للتغطية على الصوت إياه. اسأل كم من سيدة تدرس بشعب الفلسفة بالجامعات المغربية والعربية على السواء، ألم تتقدم ولا واحدة لشغل منصب مدرسة فلسفة؟ ما زال العربي يفضل المرأة الرقيقة التي تعلو الحمرة وجنتيها عندما تكلم الرجل، ويصعب عليه تقبل المرأة التي تنظر مباشرة في عمق عينيه وتقول له: «لقد أخطأت، الصواب هنا».

محاورة بين مارغريت دوراس وجان لوك غودار

الكلمة «العنيفة» في مواجهة الصورة «المهدئة»



ترجمة: **موسى أشرشور** مترجم جزائري

«محاورات دوراس - غودار» هي عبارة عن تدوين لثلاث مناظرات تليفزيونية بين الأديبة الفرنسية الشهيرة مارغريت دوراس، والمخرج السينمائي الذي لا يقل شهرة جان لوك غودار، جرت بين سنتي ١٩٧٩ و١٩٨٧م. صوَّرها جان دانيال فيرهاغي وأخرجتها صابرينا كوروغلي وغايتان فاسار.

في كل حوار يحلل الاثنان العلاقة بين الصورة والكلمة، والمرجعيات الأدبية والسينمائية في أعمال كل منهما. في ٢ ديسمبر ١٩٨٧م، زار جان لوك غودار مارغريت دوراس في منزلها الباريسي. في هذا اللقاء تولّد حوار حول الإبداع الفني من خلال الكتابة والإخراج السينمائي.

كان غودار متوجسًا من إجراء مقابلة تليفزيونية من دون محاور أو منشط تليفزيوني.

كان لقاءً تاريخيًّا بين رجل الصور المسحور بالكتاب، والمرأة الأديبة العاشقة للسينما. يبرز من خلال هذه المحاورات إعجاب متبادل بين دوراس وغودار، من دون أن يلغي مع ذلك وجود اختلاف في وجهات النظر.

يعلم الجميع أن جان لوك غودار يحب أن يُطَعِّم أفلامه باقتباسات من الكتب. وداهمته دوراس بقوة: «أنت لا تقرأ هذه الكتب». يقرّ: «أتصفحها. إنها مثل الأفلام: لم أشاهدها بالكامل». حتى إنه اعترف بعد ذلك بقليل أنه لم يقرأ «نائب القنصل» لمارغريت دوراس! تتابع هي: «هناك شيء في الكتابة يزعجك. أنت لا تصمد أمام الكتابة».

وفيما يأتي مقتطفات من هذه المحاورات.

غودار: لكن هل يمكننا اليوم إنتاج نص لا يكون بالضرورة خطابًا عامًّا؟ أنا لا أظن...

دوراس: يمكن أن نجرّب.

غودار: يمكن أن نجرب لكن هذا يبدو لي أمرًا عبثيًّا. ولهذا كتبتِ «الشاحنة» و«إنديان سونغ» و«لولا فالري شتاين»، ومعك حق أيضًا أنك كتبت «فيرا باكستر». إن وجود دلفين سيريغ ليس كعدمه. في زمن «سد الباسفيك»، كان الأمر مختلفًا، ولهذا حدثت الشرارة الأولى فيما يتعلق بقلق الكتابة... يبدو لي أن الصورة تعرضت للشطب.

دوراس: عمّ تتكلم؟ عن «سد الباسفيك»؟

غودار: إن ما أكرهه وأمقته -ولهذا توقفت قليلًا مكتفيًا بالحد الأدنى- هو أن يُمنع الإنسان من إنجاز فِلْمه بهدوء ومتعة. يُفرَض علينا جو من القلق، بينما القلق، على ما أعتقد، يأتي من الكتابة إن آجلًا أم عاجلًا، وربما ليس من «الكتّاب الحقيقيين»... إن صح هذا التعبير. النبي موسى لم يصرخ عندما رأى الصور، بل صرخ بعد ذلك.

دوراس: لكن الأسفار وأستير... كلها كلمة.

غودار: نعم هم ناس يمنعون الصورة. وقالوها دائمًا: «حرمت عليكم الصورة»، في حين أنهم لم يحرموا أنفسهم منها.

دوراس: كل العصور الوسطى الفرنسية والأوربية، ومعها الإسلام، حرّمت كذلك الصور. من الناحية التاريخية، كان لذلك معنى آخر...

غودار: نعم، لكن كان ذلك نادرًا. انظر قصة فان غوخ مثلًا. صحيح أنه كان من الرسامين القليلين الذين رسموا بغضب. لكن هذا ليس أكيدًا، لا أظن أنه غضب كأي غضب آخر. قد يبدو لنا الأمر كذلك، لكن في رأيي ليس هذا تمامًا. في حين أن الأدباء أو الموسيقيين يبدون لي مسكونين بحالة من الغضب. هم بحاجة لأن يصرخوا...

دوراس: أنا لا أتصور أدبًا سهلًا؛ لأن ذلك سيكون أشبه بأدب الأزمة... لا أظن أنه بمستطاع الصورة أن تحل محل ما سمّيته «الانتشار اللامحدود للأنا»...

غودار: لماذا تلغينها كلية؟

دوراس: تقصد لماذا ألغي الكلمة؟

غودار: لا... أقصد إلغاء «النظر دون القول».

دوراس: أنا لا ألغي شيئًا، بما أنني أنا موجودة في السينما. لكن منذ ثلاثة أفلام أو أربعة، ما ألغيته هو الممثلون. أخرجت خمسة أفلام من دون ممثلين. لا أدري إن كان في «إنديان سونغ» ممثلون.. هناك عروض، لكن لا أعرف إن كان الأمر يتعلق بممثلين بالمعنى الكامل للكلمة. على أي حال، هم لا يلعبون، بل يحاولون فقط محاكاة

الشخصية في الفِلْم. لا أستطيع الدخول في فِلْم يتولى فيه الممثلون مهمة التمثيل. هي وساطة بين المؤلف وبيني لم أعد أحتملها. أنت الوحيد الذي يستخدم ممثلين من دون الاعتراف بوجودهم.

غودار: هل تؤمنين أنت بوجود الشيطان؟

دوراس: أنا؟ نعم أُومِن بوجود الشيطان؛ لأنني أومن بوجود الشر. وبما أنني أومن بالحب، أومن أيضًا بالشر.

تطهير السياسة

غودار: أمس، كنت تقولين: إنك تستغربين كوننا لم نتطرق لموضوع تطهير السياسة.

دوراس: تقصد النفور من السياسة.

غودار: نعم...

دوراس: تعمدتَ تبديل الكلمة. لا نريد تطهيرها؛ لأنها ستبقى مستشرية. الشاشات ملوثة تمامًا بهذه الكلمة التي تمثل التعبير المنحطّ والخطاب المنحطّ. وهو على النقيض من التعبير والكلمة الأصيلة. كل كبار رجال السياسة كتبوا، لكنهم لم يتكلموا. نحن بعيدون من الكلمة التي تحدثنا عنها قبل قليل، الكلمة المُعقّبة أو المفسّرة. الكلمة التي رفضتها في «ديني Digne». الخطاب السياسي للسلطة أقل شيء كتب. وأقصد بالسلطة طبعًا كل الأحزاب الرسمية؛ اليسارية واليمينية على حد سواء. أي كلمة المتاجرة السياسية والدعاية والمهرجين. ولا يوجد ما

> **دوراس:** لا أستطيع الدخول في فِلْم يتولى فيه الممثلون مهمة التمثيل. هي وساطة بين المؤلف وبيني لم أعد أحتملها. أنت الوحيد الذي يستخدم ممثلين من دون الاعتراف بوجودهم

هو أكثر بعدًا من الكلمة الأصلية من هذا. ويجب أن نعترف بأن كلمة السينما، الكلمة السينماتوغرافية، شبيهة بها في معظم الأحيان. كلمة تباع، وتسوّق بضاعتها. في الحقيقة أنا جد أخلاقية (ضحك).

غودار: إذا ذهبنا إلى التليفزيون، عليك بالإدلاء بمثل هذا الحديث...

دوراس: إلى أي تليفزيون؟ صحيح أنك تريد أن تأتي معي إلى التليفزيون؟ كنت أظن أنك تطرح عليّ سؤالًا مبدئيًّا، هكذا...

غودار: نعم، هذا صحيح أيضًا. أفضل المرور في التليفزيون، لكن الأمر أصعب.

دوراس: تقصد التليفزيون الذي تنجزه أنت بنفسك؟

غودار: لا. تليفزيون نستطيع أن نشارك فيه بطريقة خاصة؛ لأننا نفضل هذا. قرأت ذات يوم حوارًا في مجلة «فورتيون» الأميركية أو في مجلة «بيزنس ويكلي» حديثًا مع مدير قناة «أي بي سي»؛ قال فيه: «يعتقد الناس



أننا نصنع برامج، وأن هذا انشغالنا الوحيد، في حين أن صناعة البرامج هو انشغالنا الثاني، أما انشغالنا الأول هو صناعة المشاهدين...».

دوراس: لكنك عندما تقول: إنك تريد مساءلتي في التليفزيون، وإذا قلت: إنه إذا كان أنت أقبل، فهل ستفعل؟ أم إنك تريد أن تنجز فِلْما تليفزيونيًّا؟

غودار في هذه الحالة سأترك الأمر لإحدى الصديقات. تعودين بي إلى فِلْم «الشاحنة»؛ ذلك أنني عندما أرى شاحنة، فالأمر لا يتعدى ستًّا وثلاثين صورة، بل صورة واحدة فقط، مثلما هو جارٍ في الإشهار. عندما أرى شاحنة، تتبادر إلى ذهني: «امرأة تتكلم». هذا شيء رائع، كلمة «ماستدون».

دوراس: انظر، إن ما يعجبني كثيرًا في فِلْم «الشاحنة»، ما دمت تحدثت عنه، هي لحظات الصمت. عندما يقدّم لي جيراري ديبارديو فجأة سيجارة وأنا أعتذر وألتزم الصمت، تراه مستغربًا ومبهوتًا؛ لأنه لم يفهم شيئًا ولا يستطيع أن يفهم مغزى هذا الصمت. عندما تحدثتُ عن المحتشدات وبراعم أوشويتز، فإن لحظات الصمت تلك لا يمكن أن توجد إلا إذا كانت هناك كلمة قبلها أو إذا كانت محاطة بالكلمة. أي بالأحرى الصمت الحقيقي، أي الصمت المطبق، من دون موسيقا ومن دون شيء...

غودار: هذا جميل جدًّا لو أنك... هل أنتِ من أصول يهودية؟

دوراس: لا، أنا كريولية، ولدت في الهند الصينية.

غودار: آه، هذا جميل أن تتحدثي كريويلية عن أوشويتز.

دوراس: الفِلْمان الأخيران.

غودار: أتمنى حقًّا إنجاز فِلْم عن المحتشدات، لكن هذا يتطلب إمكانيات و...

دوراس: انتهيت من إنجاز فِلْمين عن اليهود. أوريليا ستينر. بالأحرى أنجزت فِلْما واحدًا، وسأنجز الآخر.

غودار: لكن يبقى «الشاحنة» شيئًا خارقًا؛ لأنه عنيد وغير مهادن.... هل لديك أطفال؟

دوراس: نعم، لديّ ولد. لكن عندما أقول لك: إن الصمت تحاصره الكلمة، أنت موافق؟ أعتقد أن الكلمتين، كلمة الرحلة على متن «الشاحنة»، وكلمة ما أسميه أنا «غرفة الكتابة»، الغرفة السوداء التي يعد فيها النص، هي كلمتان متناقصتان كل التناقض. ليستا الكلمة نفسها. ذلك أن كلمة «الشاحنة»، كلمة الهواء الطلق أقرب إليّ من



غودار: أحس أنه مهما كان هذا النص، حتى لو كان نصك، لا أستطيع أن أستوعبه بشكل آخر، إلا بوساطة شيء دخيل عليه مثل الصورة. أتوصل إلى استيعاب نصك من خلال الصور

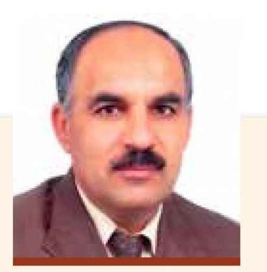
كلمة غرفة الكتابة. استمتعت كثيرًا بإخراج «الشاحنة»، وقد استمر التصوير خمسة أيام.

إنجاز فِلْم شفوي

غودار: ولتأليف كتاب من نوع ذلك الموسوم بـ«الأماكن»...؟

دوراس: لم أؤلفه، وإنما جرى استجوابي مثلما يحدث الآن. بعد ذلك، أعيد نشره في كتاب. أظن أنه من الممكن إنجاز فِلْم شفوي كلية، من دون أي متحدث. ولن يكون أبدًا أسطوانة، ما دام أن الشريط لن يكون له أي مستقبل ولن يعاد بثه؛ لأنه سيُتلَفُ بمجرد إتمام الكتاب. أنا أفكر في الأمر منذ سنوات، والغريب أنني تلقيت مؤخرًا عرضين لتأليف كتب مقروءة، على أن تباع في أشرطة تسجيل [كاسيت] صغيرة. الخيانة... هي ما أنت بصدد القيام به [ضحك]...

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



سمير حاجّ
باحث وأكاديميّ فلسطيني

الكاتبة العربية بين فوبيا التلاشي ومحو هُوية المكان

الكاتبة العراقية وفوبيا التلاشي

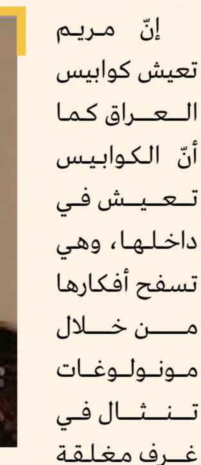
بعد الاحتلال الأميركي للعراق عام ٢٠٠٣م، حمل المشهد السرديّ النّسْوي العراقي كمًّا هائلًا من روايات فجائعية، تتكئ على تداعيات الحروب وكوابيسها. كُتبت هذه الأعمال في المنفى، من خلال استعادة الذاكرة الجماعية، وشحنت بصور كافكاوية، مرعبة وغرائبية. تغوص روايات الحرب في خبايا النفس المصدّعة وتستقرئها، لإيصال رسالة مفادها أنّ المنفى أو الوطن المتخيّل الفانتازي وهم، ولن يكون بديلًا للوطن الفيزيقي، مهما تمادى في أكل أبنائه، بتوصيف الكاتب الإيرلندي جيمس جويس (١٨٨٢-١٩٤١م) الذي نعت بلده دبلن، بأنثى الخنزير التي تأكل أبناءها.

هذه الأعمال المنثالة من يَـرَاع كاتباتٍ لا تخضع لجنوسة؛ لأنه من منظور كاتب هذه السطور، الجندرية ليست معيارًا لتصنيف النصّ الأدبيّ، وحصرًا رواية الحرب. ما يُمَوْضع النصّ في بوتقة الأدب هو المعايير الفنية والجمالية والعمق الإنساني الذي يتشكّل منه النصّ، فها هي شخصية أكاكي في قصّة «المعطف» لنيقولاي غوغول المنشورة عام ١٨٤٢م ما فتئت تستحوذ عقول القراء وتؤثر فيهم لبعدها الإنسانيّ ولمعايشتها مع كل زمان ومكان.



من روايات الحرب العراقية «نصف للقذيفة» (٢٠١٤م- صفحات للدراسات والنشر) لسميّة الشيباني. تحكي الرواية عودة مريم من عمان إلى العراق جوًّا عام ١٩٩١م بعد زيارة أختها، وفي الطائرة تتعرّف إلى «آدم» وهو صحافي أميركيّ نصف عراقي، جاء العراق في مهمّة صحافية، وتتزوّجه فيما بعد. والحدث الصادم أنّ أحمد أَخَا صديقتِها «زينب» يقوم بعمل انتحاريّ، ويفجّر مريم وآدم وهما في السيارة، في طريقهما إلى المطار لمغادرة العراق. في هذه الرواية تجازف المرأة بحياتها من أجل بقاء الوطن والإنسان، ثمّ تدفع حياتها ثمنًا لوطنها الغارق في الحروب. تعود الساردة مريم إلى عراق الموت والقتل، للتحدّي والبقاء واستشراف الحياة عن طريق الحب والبحث عن «تموزها»، لتُحيي الأرض والزرع. وترتفع صرخة مريم في وجه العالم، المشارك في دمار شعبها: «هكذا نحن، نصف شعب وأنا نصف مواطنة، والحروب علّمتنا كيف نكتفي بنصف وجبة طعام، ونشرب نصف الكأس ونجلس بنصف الغرفة، ونترك النصف الآخر للقذيفة.. لقد اعتدنا على أنصاف الأحلام وأنصاف الأمنيات وأنصاف الحلول وأنصاف الأبناء، وقريبًا سيتحدث العالم عن معجزة تحدث في العراق، ظاهرة إنجاب أنصاف أطفال؛ لأنّنا نمارس نصف الحب لننجب نصف طفل» (١٢٨).

إنّ المرأة تحتفي بالحياة رغم الحرب والدمار والتصدّع النفسي في حياتها، هذا ما عاشته مريم بعد أن تعرّفت إلى آدم العراقيّ- الأميركيّ، في الطائرة أثناء عودتها من عمان إلى العراق قبل الغزو الأميركيّ للعراق «هل أنا تلك الفتاة التي هبطت السلالم بالأمس في بيت أختها ناوية العودة إلى وطنها المجنون محمّلة بكل هموم الدنيا؟ أم أنا امرأة أخرى فجأة صارت أسعد امرأة في الدنيا؟ هل يأتي الحب هكذا فجأة ويقتحمنا ويقتلعنا ويرمي بنا إلى عوالم لا ندركها...» (ص١٠٨)، ومريم في رحلة بحث دائم عن الفرح داخل نفسها المهزومة، وهي بسبب الانكسارات والهزائم التي تنهال عليها تعيش في ذعر ورعب وانهيار، فقد تلاشى نصفُها، وأصبحت تعيش في نصفِ وطنٍ نصفَ حياةٍ، هذا ما تُفْضي به في مونولوغها «وأنّني الآن نصف امرأة، تحيا بنصف حياة، لسنا سوى أنصافٍ نَهيمُ على وجوهنا بحثًا عن أنصافنا الأخرى... صدام نصف رئيس، ونحن نصف شعب...» (ص١٢٧-١٢٨).





سميّة الشيباني

إنّ مريم تعيش كوابيس العراق كما أنّ الكوابيس تعيش في داخلها، وهي تسفح أفكارها من خلال مونولوغات تنثال في غرف مغلقة ذُعْرًا، والمونولوغ وليس الديالوغ، هو الوسيلة الوحيدة لسفح الأفكار والتساؤلات الوجودية في العراق، بعيدًا من المخبر والرقيب والسفّاح. وللمرأة العراقية حضورٌ فعّالٌ وجريءٌ أثناء الحرب، رُغْم الرعب والفجيعة تنشد الحياة، ها هي مدرّسة عراقية تواجه كاميرات الصحفيين وتصرخ أمامهم: «دعوا العالم يراني بهيئتي البالية هذه، صوروا عباءتي المهترئة، هل العالم يسمع ما أقول، منذ فتحت عيني على الدنيا وأنا أهرب من الموت، إنّني أناقض نفسي حين أقف لأعلّم تلاميذي فكرة الحياة، أين هي الحياة؟ ثلاثون عامًا وأنا أهرب من الموت! لا أذكر متى غسّلت وجهي آخر مرة...» (ص١٥٠).

وبعد الفجيعة والدمار تقتنع المرأة بالتخلّي عن وطنها والهرب منه، لكنّ القذيفة مزّقتها ومزّقت زوجها آدم داخل وطنها. من منظور المرأة يتشظّى الوطن الفيزيقيّ بالقذائف وتتلاشى الهويّة ويغيب الانتماء. تقدّم الرواية صرخة وإدانة للصمت الرهيب، الذي يخيّم على العالم، والعراق يُذْبح ويصيح، وهو ما يُثْقل الرواية بالأفكار والأحداث، هذا ما تحمله صرخة شهرزاد في ختام الرواية بعد اغتيالها «أصرخ بأعلى صوتي ولا أحد يسمعني، يغتالني العراق، يملأ رئتي بالماء الآسن وأموت زرقاء كحبر، يمسح القدر بي الأرض فأتحوّل إلى خرقة عتيقة لا قيمة لها» (ص٣٠٠) في كلماتها الأخيرة ترفض مريم وطنًا يذبحها ويسحقها، والرواية تتقاطع بأفكارها مع شخصية مريم في رواية «يا مريم» (٢٠١٢م) للكاتب والباحث العراقيّ سنان أنطون، حين ترى أن الوطن لم يعد وطنًا.

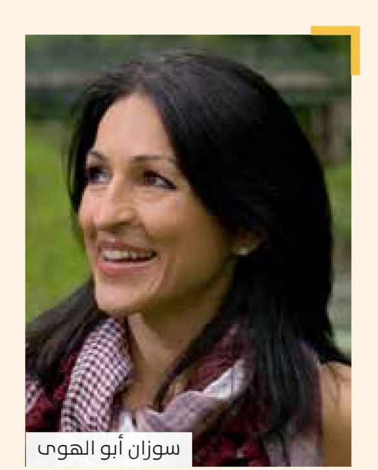
الكاتبة الفلسطينية وفوبيا محو هُويّة المكان

يبرز في السنوات الأخيرة اهتمام الكاتبات الفلسطينيات اللاتي يَعِشْنَ في المنفى، في توثيق الوقائع والأحداث التاريخية المأساوية في حياة الشعب الفلسطينيّ، وإبراز تعلّق الإنسان الفلسطينيّ في المكان الذي شرّد ونفي عنه، بهدف الحفاظ على الرواية الفلسطينية، وخوفًا من الضياع والاندثار.

من هذه الأصوات النِّسْوية، الكاتبة الفلسطينية سوزان أبو الهوى، التي تعيش في ولاية بنسلفانيا الأميركية. في روايتها التي ترجمت إلى العربية تحت عنوان «بينما ينام العالم» (٢٠١٢م، دار بلومزبري) بعد أن صدرت أوّلًا باللغة الإنجليزية تحت عنوان Mornings In Jenin (٢٠٠٩) ترصد بأسلوب دراميّ، أعراس الدم في حياة عائلة أبو الهيجا مدّة أربعة أجيال متعاقبة، بدءًا من الترحيل القسريّ من قريتهم الفلسطينية «عين حوض» الواقعة شرقي حيفا، بعد أن دمّرت عام ١٩٤٨م من جانب الجيش الإسرائيليّ، وشرّد أهلها، وبدّل اسمها إلى «عين هود»، ومرورًا بهزيمة حزيران ١٩٦٧م، وأحداث أيلول الأسود عام ١٩٧٠م، ومذبحة صبرا وشاتيلا عام ١٩٨٢م، ونهاية بمجزرة مخيم جنين عام ٢٠٠٢م.

تنثال من ذاكرة الساردة آمال حفيدة كبير العائلة، تداعيات النكبة في تاريخ شعبها، وتدمير المكان الفلسطينيّ ومحو هويّته. إنّ القلق والخوف من اندثار المكان هو ما يُؤَرّقها. وهي تحكي قصّة عائلتها التي اندثرت تمامًا باستثنائها، بعد أن كانت هذه العائلة تعيش بأمان في قرية «عين حوض»، وآمال تُجسّد الذاكرة الجماعية لشعبها الفلسطينيّ.

> **تغوص روايات الحرب في خبايا النفس المصدّعة وتستقرئها؛ لإيصال رسالة مفادها أن المنفى أو الوطن المتخيّل الفانتازي وهم، ولن يكون بديلًا للوطن الفيزيقي**


سوزان أبو الهوى

تُبدي المرأة الفلسطينية إلمامًا ومعرفةً كافية بتاريخ شعبها المعصور بالدم، فهي تحفظ المآسي التي مرّت بها عائلتها. في عام ١٩٤٨م رُحِّلُوا من قريتهم، وفقدت داليا أهلها ما عدا اثنتين من أخواتها، كما أنّ طفلها إسماعيل خُطِف من يديها أثناء الترحيل والخوف، من جندي يهوديّ، ليعيشوا لاجئين في مخيّم جنين. كما أنّ الجد يحيى أبا الهيجا تسلّل إلى قريته عين حوض، بعد أن رُحّل عنها، وَقَتَله الجنود اليهود. وبعد اختفاء إسماعيل أصيبت أمّه داليا بغيبوبة، وأثناء حرب ١٩٦٧م دُمّر مخيّم جنين واختفى الأب حسن، ووُضِعت الطفلة آمال في ميتم في القدس، وحين أتمّت آمال تعليمها في الميتم، حصلت على منحة دراسية وسافرت لأميركا بعد وفاة أمّها. المرأة الفلسطينيّة في هذه الرواية مسكونة بالفقدان والرعب والقلق، بفعل الحروب والمجازر في تاريخ شعبها.

موضوع آخر يقلق المرأة الفلسطينيّة هو الالتباس في الهويّة، فإسماعيل الذي خُطِف من أمّه وهو طفل، وتربّى تربية عسكرية إسرائيلية تغيّر فكرًا وهيئةً، والتبست هويته، لكن بقيت علامة فسيولوجية وحيدة، في جسمه تدلّ عليه، وتشير إلى المكان الذي حفرته في وجهه، ولولاها لبقي مختفيًا، ولن يجلب البحث عنه أية نتيجة. لقد كانت في وجه إسماعيل ندبة scar، تسبّبت له قبل الخطف، جراء سقوطه من يدي أخيه يوسف. شكّلت هذه الندبة علامة سيميائية في هوية الفلسطينيّ اللامنتمي إسماعيل، وعلامة لمعرفته من جانب أخيه يوسف، في مخيّم جنين، حين احتلته إسرائيل عام ١٩٦٧م، وهو بزي جندي إسرائيليّ، هذا ما قاله يوسف لأمين: « - لقد كان هو! رأيت الندبة! إنه حيّ، وهو يهوديّ يسمّونه «دافيد»!!!

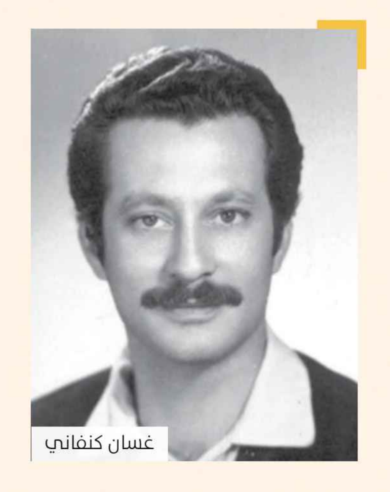
«كان أخي قد رأى جنديًّا يهوديًّا، له ندبة مطابقة لتلك التي ميّزت وجه أخينا إسماعيل الذي اختفى قبل أن أُولَد

بسبع سنوات» (ص١٣٩). إنّ تغيّر المكان يُحْدث صدعًا وشرخًا في الهوية وفي الانتماء. لقد خُطف إسماعيل، من جانب ضابط يهوديّ يدعى «موشيه»، لم تُنْجب زوجته «يولانتا» الأطفال؛ بسبب معاناتها في معسكرات النازيين الألمان إبان المحرقة اليهودية. «في لحظة واحدة كان إسماعيل ابن الأشهُر الستة على صدرها، بين ذراعيها الحانيتين. في اللحظة التالية اختفى إسماعيل» (ص٦٠).

السخرية المرّة أنّ الجنديّ الإسرائيليّ «دافيد»، إسماعيل سابقًا، صفع أخاه يوسفَ وضربه بعقب بندقيته، من حيث لا يدري أنّه أخوه، في برج المراقبة العسكرية في جنين، عام ١٩٦٧م، حتى أُغْميَ عليه. (ص ١٥٨). الكاتبة في هذه الرواية، تتّخذ رؤية ذاتية عاطفية، لامرأة فلسطينية مزدوجة الانتماء، انقطع رابطها بوطنها، تعيش في الشتات الأميركيّ، بعيدًا من معاناة شعبها اليومية. فهي لم تَعِشْ تجربة شعبها؛ لذا تخاطب العالم النائم من رؤية عاطفية، وتُدِينه على تقاعسه وصمته، إزاء الكوارث والمآسي التي حلّت بشعبها.

تتقاطع الرواية مع «عائد إلى حيفا» (١٩٦٩م) لغسان كنفاني (١٩٣٦- ١٩٧٢م)، من حيث التربيةُ اليهوديةُ للطفل الرضيع خلدون، الذي تركته أمُّه في البيت في حيفا أثناء احتلال حيفا عام ١٩٤٨م، وذهبت تبحث عن زوجها، ثمّ اضطرا إلى النزوح. وحين عادا إلى بيتهما عام ١٩٦٧م ليبحثا عنه، وجداه جنديًّا إسرائيليًّا يحمل اسم «دوف»، وقد بقي دوف منحازًا لأفكاره الصهيونية. لكن كنفاني كان واعيًا للصمت والتقاعس الفلسطينيّ في ترك خلدون، معترفًا أنّ الذنب أصبح قضيّة وهويّة مركّبة، ولن يجدي استرداد سعيد لخلدون من دون استرداد الوطن. لكنْ أبو الهوى وقعت في مطبّ العاطفة الرومانسية، حين أقحمت المصالحة مع إسماعيل الذي أصبح جنديًّا إسرائيليًّا، من دون توفير حلّ جذريّ لقضية شعبها الفلسطينيّ.

النهاية التي آلت إليها الرواية غير واقعية؛ بسبب الواقع المصدّع، وبسبب اللقاء المفتعل بين اللامنتمي إسماعيل أو «دافيد» وأخته آمال، في ولاية «بنسلفانيا» الأميركية، بعيدًا من الوطن، خلافًا لـ«عائد إلى حيفا» في لقاء سعيد بابنه خلدون. فالشرخ بينهما واضح؛ بسبب الأوضاع التي صهرت إسماعيل بالثقافة العسكرية الصهيونية التي نشأ عليها والرافضة للآخر. كما أنّه ما زال على هويته السابقة واسمه العبري بإضافة اسمه العربيّ القديم فجاء التقاؤه أختَه البيولوجية، فاترًا وخاليًا من الحرارة والشوق رغم القطيعة الطويلة.


غسان كنفاني

تعاني المرأة الفلسطينية المقيمة في الشتات الأميركيّ، انفصامًا وشرخًا في الهوية كما يبقى انتماؤها ورابطها بوطنها الفلسطينيّ، مجموعة حكايا وذكريات طفولية مخزونة في الذاكرة، فآمال في بداية وصولها إلى «فيلادلفيا» في أوائل السبعينيات، كانت مسكونةً بالحنين والنوستالجيا إلى وطنها فلسطين «كانت فلسطين تنبعث من عظامي إلى أواسط حياتي الجديدة، ببساطة ومن دون إعلان مسبق» (ص٢٦٠). لكن مع الزمن، ضعف هذا الهاجس، وتأقلمت مع العالم الجديد؛ لأنّ «لا جنود هنا! لا أسلاك شائكة أو مناطق محظورة على الفلسطينيين!» (ص٦٦). وحين حصلت على بطاقة خضراء، أصبحت الولايات المتحدة بلدها الجديد، وبدّل اسمها إلى «إيمي» (ص٢٦٧).

هذا اللاانتماء إلى المكان هو مانيفستو أدب المنفى، فمن اقتلع من مكانه الأوّل ضعف رابطه به، كما أنّ المكان الجديد لم يقبله من ناحية، ومن ناحية ثانية لم يستطع هو الانصهار فيه، فبقي يعيش في اللامكان، وفي صراع بين «الأنا» و«الآخر» وبين «الهنا» و«الهناك». وقد عبر عن ذلك المفكّر الفلسطينيّ إدوارد سعيد (١٩٣٥-٢٠٠٣م)، حيث كتب معرّفًا النفي: «إنّه الشرخ المفروض الذي لا التئام له بين كائن بشريّ ومكانه الأصليّ. بين الذات وموطنها الحقيقيّ: فلا يمكن التغلب على ما يولّده من شجن أساسيّ» (تأمّلات حول المنفى١، ص١١٧).

إنّ الرواية تطرح من وجهة نظر نسْوية، قضية الفلسطينيّ المزدوج الهوية، والمصاب بانفصام عن مكانه الجغرافي، الذي وُلد فيه، وهي تريد أن توصل رسالة نِسْوية عاطفية، مفادها أنّ الفلسطينيين دفعوا ثمن المحرقة اليهودية.



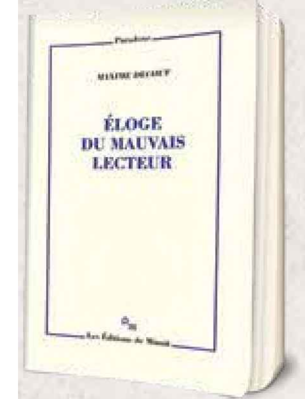
مؤلف «مديح القارئ السيئ» مكسيم دوكو: القراءة السيئة ليست أسهل من الجيدة، والفيلسوف مونتين أعظم القراء السيئين

حوار: **كريستين ماركاندي** كاتبة فرنسية ترجمة: **ياسين المعيزي** مترجم مغربي

لعل كل من يستخدم لوحًا إلكترونيًّا أو قارئة إلكترونية قد رأى التنبيه الغريب الذي يقترح عليه حساب «رصيده» من القراءة وتحسينه. ولعله أيضًا سخر من الفكرة السخيفة. ومع ذلك فها نحن نشهد صدور مؤلف في «مديح القارئ السيئ»، عن دار مرموقة كمنشورات مينوي، مطلع هذا العام ٢٠٢١م. هل يمكن تقويم جودة قراءاتنا؟ كان السؤال جديرًا بأن يطرح على مؤلف الكتاب، ماكسيم دوكو، وهو قارئ كبير لجوزيف بيريك ورومان غاري، ومتخصص في سوء النية وفي المكر؛ لذلك كان معه الحوار الآتي.

كتبك الصادرة من دار مينوي تتناول مفاهيم يتأسس كل منها على مفارقة معينة، بمعنى أنها قد تبدو قدحية في الظاهر، لكنك تبين كيف أنها، على العكس من ذلك، تشكل محركات للإبداع وإنتاج المعنى: سوء النية (٢٠١٥م)، التقليد (٢٠١٧م)، المكر (٢٠١٨م)، القارئ السيئ (٢٠٢١م). هل تعتقد أن الكتب يجب أن تُبنى على التناقض والسير عكس المتوقع؟ هل هذه طريقة لانتزاعنا من أفكارنا الروتينية من طريق أشكال من «الاستفزازات»، وهو المصطلح الذي استخدمته في مستهل كتابك «بكل سوء نية»؟

لا أعتقد أن قوة فكر معين تقاس بالضرورة بمدى ذهابه عكس القواعد والتوقعات. تقدم العديد من الكتب إضاءات غير مسبوقة من دون أن تستكشف المفارقات؛ فهذه الأخيرة ليست غاية في حد ذاتها، بل تنبع في الواقع من الموضوعات التي نلزم أنفسنا بتحليلها والتفكير بها، وإذا ركزنا اهتمامنا على سوء النية أو التقليد أو المكر أو القراءة السيئة، سوف نلحظ لا محالة أن هناك عمومًا إجماعًا على تبخيس هذه المفاهيم على الرغم من أن الأدب ينظر إليها بطريقة أكثر ازدواجية بكثير ويمنحها مكانة متميزة. هذا التناقض بين الرؤيتين بالضبط ما يهمني. والتناقض نفسه ينبئ بشيء ما عن الأعمال التي نقرؤها وعنا أيضًا، ومن ثم يجبرنا على التخلص من الأفكار الجاهزة، وعلى مراجعة ما لدينا من يقينيات.



لم أكن الوحيد الذي يقرأ بالطريقة الخطأ

كان أول كتبك الصادرة من دار مينوي «بكل سوء نية.. مفارقة أدبية» (٢٠١٥م)، «لقارئ سيئ النية لكنه متسلح بقوة الإرادة». إنه على وجه التحديد القارئ الذي تركز عليه في كتابك الأخير، وهو قارئ سيئ تقوم أنت بمدحه. ما التجارب التي نشأ عنها الكتاب؟ عن تجربة الباحث المعتاد على التصدي لتأويلات خاطئة قد لا تخلو من لذة في بعض الأحيان؟ أم من ممارستك للنقد، أم من سلوكك شخصيًّا كقارئ سيئ؟

من الواضح أن جذور قارئي السيئ توجد في «بكل سوء نية» كما توجد أيضًا في «قوى المكر» وهما الكتابان اللذان قاداني إلى اكتشاف قراءات فاشلة أو محاصَرة، على الرغم من أنها غالبًا ما تمتاز بالهوس واليقظة. لكن اهتمامي بالانحرافات القرائية يأتي أيضًا مما هو أبعد من ذلك، فلأنني لم أنخرط في الدراسة الأكاديمية الأدبية إلا في وقت متأخر فقط، فقد كنت لمدة طويلة قارئًا متعطشًا، لكن هاويًا بشكل كلي، أقرأ في الاتجاهات جميعها وألتهم الكتب دونما دليل أسترشد به في تفسيراتها. حدث في أكثر من مرة أنني لم أفهم شيئًا من بعض النصوص، لعدم يقظتي أو لافتقاري للتمييز، لكن ذلك لم ينقص من شغفي بها، بل على العكس، ثمة متعة لا نحدها إلا في القراءات الخارجة عن المألوف، من هنا جاء ولعي بالنصوص التي يستعصي فهمها؛ جيمس جويس، وليام فولكنر، آلان روب غرييه، كلود سيمون، أو النصوص التي تخدعك ولا تحس بذلك؛ فلاديمير نابوكوف، هنري جيمس، لوي رينيه دي فوري، جورج بيريك. وبدا لي أنني لم أكن الوحيد الذي يقرأ بالطريقة الخطأ، على الأقل هذا ما أتمناه، وأن الظاهرة لم تكن غير ذات أهمية.

قد نخيب آمال القراء المستقبليين لكتابك، لكن ليس من السهل على المرء أن يصبح قارئًا سيئًا. القارئ السيئ ليس شخصًا لا يقرأ، قد ينطوي الأمر على شيء من البداهة، لكن لكي تقرأ بشكل سيئ، يجب عليك أولًا ممارسة القراءة، القارئ السيئ هو ذاك الذي يرفض المسارات التي ميزها المؤلف التي بُنيت داخل الكتاب ومن طرفه، إنه يطمح لأن يكون مبدعًا وحرًّا وصوتًا معارضًا، لدرجة أنك كتبت بأن «القراءة السيئة ليست (...) أسهل من القراءة الجيدة»، وأنه يجب التمييز بين القراءة السيئة والقراءة الفاشلة. ما الذي يجعل من الصعب جدًّا على المرء أن يصبح قارئًا سيئًا؟

كتابي دليل لتعلم كيفية القراءة السيئة، حينما نكون أمام عمل أدبي، فجميعنا تقريبًا يتساءل عما إذا كان قد قرأه بشكل صحيح، بل يتساءل عن كيفية قراءته بشكل جيد، قلة من الناس يتساءلون عن كيفية قراءة العمل بشكل سيئ، وهذا ليس بالأمر السهل خلافًا للاعتقاد السائد؛ لماذا؟ أولًا: لأنه عندما نكون دُرّبنا على القراءة بشكل صحيح، من

> **أفضل طريقة للاحتفاء ببعض الكتب هي قراءتها بشكل سيئ**

الصعب جدًّا علينا أن نقرأ بشكل مختلف، وأن نسمح بظهور سلوكيات غير نمطية قادرة على استقبال تحيزاتنا ورغباتنا وتوهماتنا، وليس من السهل أن نتعارض مع ما يتطلبه النص لأن هذا السلوك يُنظر إليه على أنه مستهجن أو مخزٍ أو لا بد من كبحه، وينبغي أن يضاف بعد كل هذا وذاك أن القراءات السيئة ليست كلها متساوية.

هذا ما فهمه الأدب الذي اخترع طرقًا للقراءة السيئة مذهلة، خادعة، مرحة ولذيذة، وصاغها في قوالب متعددة. لقد أظهر لنا حس العبقرية والمكر والجرأة التي تتطلبها ممارسة قراءة سيئة مستنيرة بالفعل، ويمكن أن نستنتج من هذا أن الأعمال الأدبية أحاطت بشيء أساسي: القراءة السيئة؛ لأنها تعفي نفسها من الالتزام بقواعد الفعل القرائي الجيد وتتحرر من تابوهات القارئ، فهي عملية خلاقة، كما أنها قادرة على تجديد تفسيراتنا تجديدًا عميقًا وإثراء الأعمال الأدبية بشكل مختلف تمامًا. لكن لكي يتحقق ذلك، وهذا هو الرهان الذي يصبو إليه الكتاب، من الضروري أن نبين عن موهبة في قراءتنا السيئة، ولهذا أيضًا يبدو لي أن التربية على القراءة السيئة تمثل على الأقل ضرورة، إن لم تكن مشروعًا للخلاص العام.

طرائق القراءة السيئة أصبحت أكثر تنوعًا

يمثل كتاب «مديح القارئ السيئ» تأريخًا أدبيًّا يبتدئ مع القراء السيئين الذين سردت قصصهم في العديد من الروايات، وأنت تبين مدى فائدة هذه المقاربة لفهم المكانة التي يحتلها الأدب وتعريفه والأهمية التي يحظى بها. هل هذا سبب إضافي من شأنه ألا يجعل «القارئ السيئ» مفارقة أو وسيلة للاستفزاز فحسب، لكن مفهومًا فاعلًا ومقاربة نقدية؟

بالتأكيد. إن أي تعلم حقيقي للقراءة السيئة لا يمكن أن يتجاهل تطور التصورات التي بنيت حولها على مر القرون؛ لماذا؟ لأن التطور يكشف عن علاقتنا بالقراءة، لكن أيضًا على علاقة الأدب بها. قبل القرن العشرين، كان القارئ السيئ هو الذي يقرأ ويتماهى مع ما يقرأ، مثل دون كيشوت وإيما بوفاري، لكن بعد ذلك أصبحت طرائق القراءة السيئة أكثر تنوعًا كما أصبحت أكثر مركزية في المؤلفات، فلم يعد القارئ السيئ مجرد نشاز مشوه أو استثناء لا يجب تقليده، إنما أصبح شخصية رائعة تؤخذ على محمل الجد، وتمنح فرصة للتعبير عن نفسها. فالأدب، عبر كتابات جيمس، نابوكوف، بورخيس، بيريك، بولانيو، تانغي فييل، إيريك شوفيار وبيير سانج، أصبح يكتب القراءة السيئة. إنه يجعلنا نتشارك القراءات الزائغة، الحاقدة، المعوجة والعاشقة.



تساءلتُ عن اختيار «القارئ السيئ» كعنوان، هل هو لفظ شامل، شكل من أشكال المفهوم الذي يجب من هذا المنطلق ألّا يؤنث؟ أم أن الاختيار كان وسيلة تتصدى عبرها لفكرة نمطية حول القراءة السيئة التي لطالما ارتبطت بالنساء اللاتي تفسدهن قراءة الروايات؟

هو في الواقع لفظ عام يغطي مجموعة واسعة من الوجوه؛ لأنه لا يوجد قارئ سيئ ولكن قراء سيئون. من جهة أخرى، أنت لست مخطئًا في الإشارة إلى أن القراءة السيئة ظلت لزمن طويل لصيقة بالنساء. لماذا؟ لأنهن

كنّ يُغْدَذنَ سجينات عواطفهن، ويجسدن مثالًا نموذجيًا للقارئ السيئ المتماهي؛ لذلك فقد جرى السعي إلى تأطير قراءاتهن، من حيث إنه إذا صح أن النساء المتعلمات خطيرات، فالنساء الضائعات أخطر.

لا نجد في مستهل كتابك أي إهداء، على الرغم من أنه يزخر بالعديد من «القراء السيئين» من عظماء الكتاب؛ روسو قارئًا سيئًا لمسرحية موليير «كاره البشر»، وبلزاك قارئًا سيئًا لرواية فلوبير «صومعة بارما» على سبيل المثال. إذا طلب منك أن تهدي مديحك لأعظم عظماء القراء السيئين، من سيكون؟

السؤال الذي تطرحه صعب جدًّا؛ لأن الاختيارات أكثر من أن تحصى؛ القراء السيئون كُثر، وكل واحد منهم يمارس قراءة سيئة على نمطه الخاص. القارئ السيئ في معظم الأحيان فرد يعلن عن حريته كفاعل وعن تفرده حتى في فعل القراءة، من خلال رفضه الخضوع للنص، وفي هذه الظروف، لا أعرف ما إذا كان القارئ السيئ سيقبل، وهو المحب للاستقلال والمقاوم للتموضع، بأن نفرض عليه عظيم العظماء، عوضًا قد نتمكن من أن نعثر على سلف له، وأنا لا أجد بين القراء السيئين من يملك الجرأة والإبداعية والتحرر والموهبة المبكرة ما يملكه كاتب مثل الفيلسوف مونتين.

يفتح «مديح القارئ السيئ» سلسلة كتب جديدة

أنت تبين أن العديد من الكتاب؛ مثل بروست أو سارتر، قد تبنوا أشكالًا من القراءة التي يمكن وصفها بأنها «سيئة»؛ لأنهم غاصوا في التماهي والإسقاط الذاتي من دون أن يتخذوا مسافة لنقد ممارستهم القرائية. وتبين أيضًا كيف حاول رولان بارت استعادة ذلك الشكل القرائي، تلك الرغبة والحماسة، في كتابه «شذرات من خطاب عاشق». يتعلق الأمر هنا بـ«إعادة تشكيل بارت لنفسه» كقارئ سيئ. وسؤالي سيكون مزدوجًا: هل هناك كُتُب لا تزال تثير فيك هذا النوع من القراءة؟ وما الذي نستفيده جميعًا، بوصفنا قراء كبارًا، ونقادًا، وأساتذة أدب، من استعادة هذا النوع من القراءة؟

متعة القراءة الأولى التي تكون مندفعة، متماهية وغير عقلانية إلى حد ما أجدها شخصيًّا لدى دوستويفسكي، ميلان كونديرا، فيليب روث، خافيير مارياس. لكن هذه التجارب لا تتطابق تمامًا مع ما كان عليه هذا النوع من القراءة في طفولتنا وشبابنا حيث كان تفكيرنا فيما نقرؤه أقل بكثير مما عليه اليوم. وهذه القراءة هي التي يسعى كل من بروست، وسارتر، وبارت جاهدين إلى استعادتها.

> **التربية على القراءة السيئة تمثل ضرورة، إن لم تكن مشروعًا للخلاص العام**

ما الفائدة من العودة إلى حالة القارئ الساذج، الطفولي، وربما السيئ أيضًا، عندما نكون مشتغلين بتدريس الأدب؟ حسنًا، الفائدة المرتجاة أن ننطلق من مشاعر القراء الذين نخاطبهم ونأخذها في الحسبان من أجل أن نبني عليها تفسيرات أكثر تركيبًا. ثم لنشاركهم هذه العواطف، بل نساعد الآخرين على الشعور بها؛ لأن الأمر يغدو صعبًا في بعض الأحيان عندما يرسخ لدينا الاعتقاد بأن من الواجب علينا أولًا أن نقرأ جيدًا أو نقرأ أفضل، وأننا مطالبون بتأويل ما نقرؤه، يتعلق الأمر إذن بالعودة إلى القراءة الأولى لكي نفهم أنها تخصنا، وأن الأمر متروك لنا لنستفيد منها لكي نبني تفسيراتنا للنصوص.

يتضمن كتابك تعليقات سديدة وحادة على مجموعة كبيرة من الكتب؛ «٥٣ يومًا» لجورج بيريك، و«خزانة فيلير» لبونوا بيترز، و«أوسنابروك» لهيلين سيكسوس، إضافة أيضًا إلى كتب لبيير سانچ وتانغي فييل وإريك شوفييار. هل تتمنى أن يكون لهذه الكتب المزيد والمزيد من القراء السيئين؟

إنه أفضل شيء يمكن أن يحدث لها، فروايات من قبيل «سينما» لتانغي فييل، و«هدم نيزارْد» لإيريك شوفييار، و«شظايا ليشتنبرغ» لبيير سانچ؛ كلها قراءات مَرَضيّة تسعى من دون شك جاهدة لتنقل إلينا فيروس القراءة السيئة، وخير طريقة للاحتفاء بهذه الكتب قراءتها بشكل سيئ.

في اللوحة النقدية الواسعة التي ترسمها كتابًا تلو كتاب، لو شئنا استخدام معجم الرواية البوليسية، من سيكون «ضحيتك» التالية بعد الكاذب والمقلِّد والمحتال والقارئ السيئ؟

أحسُّ بأن جَعْبَةَ الأدب ما زالت مليئة بالمناورات والحيل التي لم أقم باستكشافها بعد، أنا لا أنوي أن أتوقف في وسط الطريق، لديَّ شعور بأن الحسابات مع القارئ لم تُصفّ بعد، ومن المحتمل أن يكون ضحيتي التالية أيضًا. ربما لم يأتِ «مديح القارئ السيئ» فقط ليغلق سلسلة افتتحت مع «بكل سوءِ نية» لكن ليفتح سلسلة جديدة.

المصدر : مجلة Diacritik الفرنسية.

أغاني حلم المقصورة الحمراء

ترجمة وتقديم: **ميرا أحمد** باحثة صينية

تشتمل رواية «حلم المقصورة الحمراء»، وهي إحدى الكلاسيكيات الأربع في تاريخ الأدب الصيني، على اثنتي عشرة أغنية. في الفصل الخامس من الرواية، أرسل الكاتب «تساو شويه تشين» بطل الرواية «باو يو» إلى عالم سماوي رحيب في حلم من أحلام المنام، وحينما كان يجوب أرض الأحلام البهيجة، إذ به يستمع إلى الجنيات الحسناوات وهنّ يشدون بهذه الأغنيات التي تحمل في طياتها معانيَ غريبةً مبهمةً. وكانت الغاية من وراء سماعه هذه الأغنيات هي معرفة ما يدور حوله على أرض الواقع لهؤلاء الحسناوات اللاتي جمعت بينه وبين بعضهن صلات، وكي تتكشف أستار الحقيقة أمام عينيه، ويستشعر شيئًا من المعاناة البشرية. وتعد هذه الأغنيات دلائل مهمة على فهم تاريخ شخصيات الرواية، وتطور الحبكة الروائية، وبلوغ الأحداث ذروتها، فضلا عن معرفة أسباب سقوط العائلات الأرستقراطية الإقطاعية.



«ظل يتطلع إلى ما حوله في دهشة كبيرة، ثم سأل الجنيات عن أسمائهن، فأجبن: جنية أحلام اليقظة، وجنية العشق، والجنية الذهبية جالبة الأحزان، وجنية زرع الكراهية. وكانت كل جنية تختلف عن الأخرى في مهام عملها. مر وقت قصير ثم جاءت إحدى الخادمات وراحت تنظم الطاولات والمقاعد، ووضعت كؤوسًا مملوءة بشراب يبدو غريبًا، فغلبه الفضول وشرع يسألها عن الشراب، فأجابته كبيرة الجنيات قائلةً: صنع هذا النبيذ من عطر مئة زهرة، وعصارة عشرة آلاف شجرة، وأضيف إليه حليب طائر الفينيق وأسميناه «عشرة آلاف مذاق في كأس واحد».

وفي الوقت الذي كان يحتسي فيه باو يو الشراب ممتدحًا مذاقه الطيب، جاءت الجنيات وسألن عن الأغنيات التي سيشدون بها، فأجابتهن إلهة الجمال والحب قائلة: الاثنتا عشرة أغنية من حلم المقصورة الحمراء. أطاعت الجنيات الأمر، وبدأن بالعزف وغنين هذه الكلمات:

«من أوجد الحب قبل بدء الخلق؟».

وما إن بدأت الجنيات في الغناء، حتى قاطعتهن إلهة الجمال والحب قائلة: هذه الأغنيات لا تشبه أغنيات عالم الإنس، وإنما هي أغانٍ مختلفة تمام الاختلاف؛ فهي مرثاة لشخص، أو وصف لذكرى ثمة أشياء، وعادة تصاحبها آلات النفخ والوتريات، ولا يمكن للغرباء أن يقدروا معانيها، ولا يمكن أن تعي منها شيئًا دون أن تقرأ في البداية كلماتها ثم تستمع إليها، وإلا ستشعر وكأنك تمضغ شمعًا دون طعم أو رائحة. أومأت برأسها إشارةً لتحضر الخادمة كتاب أغاني حلم المقصورة الحمراء ثم أعطته له، وطفق يقرأ الأغنية الأولى التي كان يستمع إلى كلماتها منذ قليل...».

افتتاحية أغاني المقصورة الحمراء، هي مقدمة شاملة للاثنتي عشرة أغنية الخرافية اللاحقة، وهي بمنزلة مقدمة عاطفية للشخصيات النسائية في الرواية ومصايرها المأسوية.

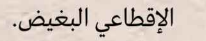
الافتتاحية

من أوجد الحب قبل بدء الخلق؟/ حمقى أضاعوا أعمارهم في تيه الظنون/ عجيب أمرهم ماتوا من الهوى!/ وأحزان واريتها في طيات الفؤاد/ ووحدة قاسيتها في ليالي السهاد/ ولمّا رحت أبث أحزاني السوداء/ غنيت هذه الأغنيات/ وقد أسميتها/ أغاني حلم المقصورة الحمراء/ ورحت أبكي مصير الغيد الحسان/ صريعات الهوى/ فتبًّا لك يا هوى!/

الأغنية الأولى من أغاني حلم المقصورة الحمراء تصف حال البطل باو يو بعد أن فارقت حبيبته لين داي يو الحياة؛ بسبب زواجه من امرأة أخرى وهي شويه باو تشاي. وعلى الرغم من أن الجميع كان يظن أنه يعيش حياة هنيئة والزوجان على وفاق تام، إلا أنه لم ينسَ حبها يومًا، وباتت ذكراها تؤرقه طيلة الدهر.

خطايا العمر

يظنون أنني أحيا في نشوة الأفراح/ ولعهد الهوى قد نسيت/ ولعمرك لعهد الهوى ما نقضت/ يحملني حنيني إليك/ وتعصف براحة فؤادي الأشواق/ يا حورية الجنة/ ويا رفيقة الوحدة/ ودعتك ولو كان بيدي ما كنت ودعتك/ حتى وإن ملكتُ سيدة النساء/ فأنتِ في طي الفؤاد/ ورغم الحب الذي كان/ خانتنا الأيام/ وغدرت بنا الأنام.



تصف الأغنية الثانية قصة أبطال الرواية «باو يو» و«لين داي يو» والعشق الذي تحطم على صخرة العادات والتقاليد الإقطاعية، والقمع الأسري، فقد حال القدر من زواجهما. وتصف الألم الروحي لهؤلاء العشاق ضحايا المجتمع الإقطاعي البغيض.

ما جدوى الحزن!

هي زهرة فاتنة في الفردوس/ وهو قطعة يشم مثل المرمر/ فلماذا كان اللقاء بعد اللقاء/ طالما المقادير حكمت بالفراق؟/ وكيف ذاك الحب أمسى مزحة!/ وحيدٌ حزينٌ هو/ وروحها هائمة هي في سماء الأحلام/ هو ظل قمر الأعالي على وجه الماء/ وهي زهرة حلوة صورتها في المرآة/ آهٍ، ملأ الدمع المقل/ وكيف لتلك الحلوة أن تحتمل/ دمعًا ينسال كشلال/ في كل فصول العام.

تصف الأغنية الثالثة عودة الحسناء يوان تشون بعد موتها، وزيارتها والديها في المنام لتحذرهما من غدر الأيام، وتنصحهما بأن يتخلَّيا عن المناصب حتى لا تسقط عائلة جيا في نغمة مأسوية حزينة.

موت الكراهية

في نعيم الأيام كنت أحيا/ ولوهلة ما خطر ببالي/ أن الموت على أعتابي يحيا/ وعن كل شيء عزفت/ ماتت روحي وفني شباب العمر/ وإلى الوراء ألقيت بنظرة/ فإذ ببيتي القديم/ أراه جدًّا جدًّا بعيدًا/ وطفت في حلم المنام/ ورحت أقول باهتمام/ نجمة ابنتكما قد أفلت/ فلا تأمنا غدر الزمان/ ودعا الأحلام بعيدة المنال/ واستعدًّا لما آتية به الأيام/ استعدا كلما كان في الإمكان.

تصف الأغنية الرابعة قصة الحسناء شي شيانغ يون والمآسي الثلاث في حياتها؛ اليتم المبكر وسقوط عائلتها في الكبر وعذاب الحب. والأغنية زاخرة بالنغمات الحزينة المأسوية.

حزن في عز الفرح

حيت على مر الزمان بمآتم/ ولمرارة اليتم ذاقت/ وفي كهف الأحزان عاشت/ وفي بيت العم نامت/ وخالت أن القدر بحالها لرائف/ وبفارس نبيل بهيّ الطلعة لاقت/ ويا أسفاه، ما دام اللقاء طويلًا!/ هذي شيم الليالي تفرق القلوب/ غاب قمر السماء البعيدة/ وخبا نجم العائلة الكريمة/ وعادت إلى دنيا الأحزان/ فلا حزن يدوم ولا سرور/ وهذا هو حكم القدر/ وقد مضى حكم القدر!

تصف الأغنية الخامسة حياة الحسناء مياو يي، وكانت بارعة الحسن شديدة الموهبة، لكن في النهاية عزفت عن الدنيا الغرور، وسكنت الدير وأضحت راهبة. والأغنية زاخرة بنغمات حزينة وعواطف مهتاجة في كلماتها.

عالم لا يحتمل

حسناء تغري الناظرين/ تفوح بشذى عطر كزهرة أوركيد/ موهبتها فاقت كل الحدود/ وعدت كل الظنون/ وللدنيا ما عشقت/ وعن الحرير وطيب الطعام تخلت/ ونيران الغيرة في القلوب ما هدأت/ وللدير وجدت سُكنى/ آهٍ، يا فتاة الدير/ يا زهرة عمر ذبلت/ وآهٍ، يا قطعة لؤلؤ/ في الوحل سقطت/ فقد ولى الحبيب/ وكان البين النصيب.

تصف الأغنية السادسة «سون شاو تزو» زوج الحسناء «يينع تشون» الذي أساء معاملتها بعد أن رحبت الأسرة بزواجه منها، لكنه بعد الزواج صار مثل ذئب محتال، وراح ينتقم منها، وقتلها قبل أن يمضي عامٌ واحدٌ على زواجهما.

عدو لدود

إلى ذئب أسلمها الزمان/ كثير الغدر لا يعرف قلبه للوفاء مكان/ بين الزهور الفاتنات تنقل/ وعن اليمامة الوديعة أعرض/ ومن شيم الرجال تنصل/ والنهاية كانت حتمية/ نهاية مأسوية/ وآهٍ، على جسد همد واره ثرى التلة.

تصف الأغنية السابعة تجربة الحسناء شي تشون من خلال الأخوات الثلاث؛ «يويان تشون»، «يينغ تشون»،



«تان تشون» أن الحياة السعيدة لا تدوم طويلًا، فشعرت بخيبة الأمل، وتخلت عن هذا العالم وتحولت إلى راهبة للبوذية.

وذبلت الزهرات الثلاث

مضى الربيع عابس الوجه/ وذبلت الزهرات الثلاث/ وبشذى العطر كانت تفوح/ مضى الربيع عابس الوجه/ وقبل قدوم الخريف/ سقطت زهرات المشمش والخوخ/ وخبا عطر الورود الحسان/ ومن قدر محتوم من يهرب/ زهدت في حياة النعيم/ ولعمر الزهور دفنت/ تحت شجرة الحور العتيقة/ وفي عالم خارج العالم طمحت/ عالم لا يعرف غير الخلود.

تصف الأغنية الثامنة وانغ شي فنغ، هذه المرأة ذات الشخصية القوية التي بذلت قصارى جهدها ودفعت بكل ما أوتيت من حيل للحفاظ على مجد عائلة جيا، لكن في النهاية راحت كل جهودها سدى، وسقطت العائلة وأفضى الأمر إلى نهاية مأسوية.

امرأة طاغية

يا امرأة في الدهاء لن تتكرر/ وليت من الحيل ما نفعك/ إلا لشبابك قد أنهت/ وبعد الرحيل الطويل/ ما كفت عن تعكير صفوك/ حلمتِ برغد العيش لك ولمن حولك/ لكن هيهات هيهات/ أفنيت عمرك ما بين كد وجد/ وولى العمر وما بلغت المنى/ باغتك الزمان بما يوم ما هويت/ وقصور مشيدة فوقك قد هوت/ وانطفأت قناديل الأمل/ وسكن الروح الألم/ وملأ الدمع المقل/ وأضحى صفو الليالي كدرًا في كدر/ ومن يظن من المقادير أنه يفر/ وإلى أين المفر!

تصف الأغنية العاشرة إنقاذ الجدة ليـاو- الخادمة الفقيرة- الحسناء جيا تشياو وقت اندلاع الحريق، في وقت تخلى عنها أهلها بسبب الطمع في الثراء والجاه. وتؤكد الأغنية أن الجزاء من جنس العمل، وتحث على فعل الخير.

جزاء المعروف

وسط لهيب الحريق/ سمعت نداء المتلهفة وأغاثت/ مدت يدها بالخير لي/ لمّا أنكرني أهلي وأحبتي/ وما يحصد الزارع إلا ما زرع/ فابسط يديك بالخير/ واغلل يديك عن شر بني البشر.

تصف الأغنية الحادية عشرة حياة الأرملة الشابة لي وان التي توفي زوجها وهي في سن صغيرة، وعكفت على تربية ابنها الوحيد حتى نال المجد والثروة، لكن الحياة

افتتاحية أغاني المقصورة الحمراء، هي مقدمة شاملة للاثنتي عشرة أغنية الخرافية اللاحقة، وهي بمنزلة مقدمة عاطفية للشخصيات النسائية في الرواية ومصايرها المأسوية

الغادرة عبست بوجهها لهما ثانية، وكأن كل ما كان مجدًا زائفًا.

ومضى شباب العمر

رحل الحبيب والأب والسند/ مات الحب وتوارى تحت الثرى/ وظنت أن الدنيا صالحتها/ وفي المجد ستجد المستقر/ لكن هيهات أن نأمن صروف الدهر/ سقط التاج المرصع وثوب الحرير ترقَّع/ وقبل أن تأمن غدر الزمان/ لقت موتًا ما كان في الحسبان/ وكل قصور الوهم حتى عنان السماء/ زوتها ريح الزمان بعيدًا في الفضاء.

تصف الأغنية الثانية عشرة حياة الحسناء تشين كه تشينغ التي تورطت في حب محرم، وكانت نهايتها محزنة. وتشير الأغنية إلى أن منبت الشر هو كبار العائلة الفاسدين الذين تسببوا في سقوط عائلة جيا.

مات الهوى

يا صريعة الهوى/ أضعتِ عمرك في هوى محرم/ تناثر الغبار بشذى عطرك/ وكيف لكِ أكون معاتبًا/ وأترك الجاني دون ملام/ قصر نينغ أنت منبت كل الآثام/ وأنت أيها الحب شر بلية الأنام.

تصف الأغنية الختامية ملخصًا للاثنتي عشرة أغنية في حلم المقصورة الحمراء، وتوجز مصير الأبطال في وصف مؤثر بليغ بلغة سائغة عذبة، وتجسد سقوط الطبقة الأرستقراطية الإقطاعية التي تمثلها عائلة جيا في صورة حزينة تدمي القلوب.

الخاتمة

ذبول الشجرة الوارفة/ أضاعها لين الفؤاد/ دونما شفقة اقتص منها القدر/ دفعت حياتها الثمن/

أفناها الدمع على الخد/ ذاقت كؤوس القهر وتجرعت كؤوس المر/ وافترق العاشقان إلى أبد الدهر/ ذبلا قبل أوان الورد/ وابتسمت لها الحياة بعد طول حرمان/ الفرار إلى دنيا الخلود/ قتلها عشق ممنوع فاق كل الظنون.



الشاعر الإيراني المنفي محسن العمادي

الهروب من شوارع لا تنبح فيها الكلاب

محمد الظاهر كاتب أردني

ينظر إلى بيته عبر الحدود التي لا يمكن عبورها أو تجاوزها، إنه ضحية من ضحايا النظام الإيراني الذي اضطر مواطنوه أن يغادروا وطنهم طوعًا أو كرهًا، غادر وطنه، حاملًا معه هَمَّ ذلك الوطن في صور وأسماء من قدَّموا أرواحهم قربانًا لحرية وطنهم، مثل عباس مفتاحيان الذي أُعدم بإطلاق النار عليه من جانب فرقة من فرق الموت، أو ندا أغا سلطان التي قُتلت عام ٢٠٠٩م في شارع أمير أباد في العاصمة طهران، متلفعًا بعباءة الشاعر الإسباني الكبير فيديريكو غارثيا لوركا، الذي قضى نَحْبَه على يد عصابات الدكتاتور الإسباني، الذي كان أول من تأثر به في بداية حياته الشعرية.

إنه الشاعر والمترجم والمسرحي والسينمائي الإيراني محسن عبادي، الذي اضطر إلى مغادرة البلاد عام ٢٠٠٩م احتجاجًا على السياسات الإيرانية، والكوارث الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي سبَّبتْها الحروب التي خاضتها إيران منذ قيام الثورة الإسلامية؛ ليَهِيمَ في منفاه بين فنلندا وجمهورية التشيك وإسبانيا، قبل أن يستقر في المكسيك في آب - أغسطس عام ٢٠١٢م، على أمل التسلل عبر حدودها إلى الولايات المتحدة الأميركية. وُلد محسن عمادي في ساري، بمقاطعة مازندران في شمال إيران، في التاسع والعشرين من شهر تشرين الأول - أكتوبر عام ١٩٧٦م، وقد بدأ بكتابة قصائده في مرحلة الطفولة، ونُشرت قصائده المبكرة في العديد من المجلات وهو لا يزال يافعًا. عام ١٩٩٥م، انتقل لدراسة هندسة الحاسب الآلي في جامعة شريف للتقنية بالعاصمة طهران، وهناك شارك في تأسيس عدد من المجلات الطلابية، وتنظيم مؤتمرين للسينما والفلسفة، التي لم ترضَ عنها السلطات، وكان عضوًا نشطًا في الاحتجاجات على السياسات الإيرانية التي انفجرت في تموز - يوليو عام ١٩٩٩م، وبعد عشر سنوات من تلك الأحداث، عاد ليكون عضوًا بارزًا في الاحتجاجات على الانتخابات الرئاسية الإيرانية عام ٢٠٠٩م، لِيُجبَرَ بعدها على مغادرة البلاد.

نشر مجموعته الشعرية الأولى «زهرة على السطور»، عام ٢٠٠٣م، ومجموعته الثانية «قوانين الجاذبية» عام ٢٠١١م، والثالثة «كما الموت - مرئيًّا في الهواء» عام ٢٠١٢م. أما مجموعته الأخيرة فهي «الوقوف على الأرض» عام ٢٠١٧م. تأثر هذا الشاعر بعدد من كبار الشعراء العالميين، مثل: لوركا الإسباني، ووايتمان الأميركي،

اضطر إلى مغادرة البلاد عام ٢٠٠٩م احتجاجًا على السياسات الإيرانية؛ لِيَهِيمَ في منفاه بين فنلندا وجمهورية التشيك وإسبانيا، قبل أن يستقر في المكسيك في أغسطس عام ٢٠١٢م، على أمل التسلل عبر حدودها إلى الولايات المتحدة الأميركية

وفاسكو بوبا الصربي، وخوان غيلمان الأرجنتيني، وسيزار فاييخو البيروفي، وغيرهم من كبار الشعراء في العالم، ولذلك قام بترجمة مجموعة كبيرة من الشعر العالمي إلى اللغة الفارسية، ومعظم هؤلاء الشعراء من أميركا اللاتينية وإسبانيا ودول أوربا الشرقية، ليحصل عام ٢٠١٠م، على منحة تبادل الأدب الفنلندي وترجمة مختارات من الشعر الفنلندي، كما قام بترجمة بعض المجموعات الشعرية من فلسطين وكردستان وأرمينيا إلى اللغة الإسبانية.

ولم يتوقف نشاطه الشعري على قرض الشعر وترجمته، إنما تعدى ذلك إلى نقل التجارب الشعرية إلى السينما من خلال الأفلام الوثائقية التي تدور حول عدد من الشعراء، وحول موضوعه المحبّب في الشعر، وهو واقع المنفى في الشعر. وفي الأوساط الأكاديمية يعدّ عمادي باحثًا في مجال الشعر الرقمي منذ عام ٢٠١١م، فهو يدرِّس هذا الموضوع في العديد من المعاهد المكسيكية، إضافة إلى دورات في شعر الصوفية وشعر السينما. وهو مؤسس العديد من المواقع الفارسية ومحرِّرها، بما في ذلك بيت الشعر

العالمي، وهو عبارة عن مختارات فارسية من الشعر العالمي، يتعاون فيه خمسون مترجمًا لإدخال الشعر العالمي إلى اللغة الفارسية. حصل على جائزة «بريميو دي بويسا دي ميدو» عام ٢٠١٠م، و«جائزة أنطونيو ماتشادو» عام ٢٠١١م. تكمن أهمية تجربة محسن عمادي الشعرية، في أن قصائده عابرة للحدود، فعلى الرغم من أن هذه القصائد مكتوبة باللغة الفارسية، فإن صياغتها المثالية بصورها الواقعية والمتخيلة قادرة على العبور إلى أقاليم الأدب العالمي، وإلى عالم من القراء المتعددي الجنسيات.

يقول:«أنا أقف هنا لتقديم لغتي/ كل شيء يصبح أخفَّ وزنًا عندما يعبر الحدود». بهذه اللغة العابرة للحدود، لا يقصر الشاعر مواضيعه على الأوضاع السياسية أو المادية للنفي، فحسب، إنما يتعدى ذلك إلى استكشاف العلاقة بين اللغة والخبرة والعلوم والجمال والميتافيزيقيا، وجميع التشعبات التي تتخيلها القصائد لترقى بالجيد منها، وتردم الفجوات بينها: «تمرُّ دموعك/ من كوابيس نيوتن/ إلى قصائدي/ الكلمات في نهر من الدموع/ يا كفن الورق البارد/ الخلود الأبيض/ الثلج المطلق».

في معظم قصائده ذات النزعة الغنائية، يدعونا إلى تجربة العالم كلغةٍ، لتخيل صمت الشعر على أنه بياض تساقط الثلوج، وبالرغم من أنه يرى أن أحواله المادية القاسية من الصعب أن تتحسن في المستقبل المنظور، فإنها تذكرنا بقدرتنا على تصور عوالم أخرى: «نحن نقف على الأرض/ ونتخيل جنة أخرى».

يرى محسن عمادي أن الصفات الثنائية لم تولد مصادفة، فهي متولدة في ثقافات المعارضة، وهي كالسوائل غير قابلة للتحديد: «هل من قبيل المصادفة أن تكون سلاسل السجن كالثعبان الذي يلتف حول الروح ليخنقها؟» إنه يتذكر حياة ما قبل الحياة، يعيش بين الأسلحة، ويستحم بأشعة الشمس، ويبشر بالليل الذي نخشاه جميعًا.

لقد تركت صور الحروب التي عايشها حمادي قبل أن



يُجبَرَ على الهروب من وطنه، وبخاصة الحرب العراقية الإيرانية، والحياة البائسة التي يعيشها هؤلاء الجنود الذين عـادوا مـن الحـرب، ليعيشوا في مجتمع رافض لهم، يرى كل الحروب التي خاضوها مهزلة حقيقيةً، كان القصد من ورائها إلهاء العقول بعدوٍّ خارجيٍّ؛ كي لا يرى الفساد الذي ينخر الواقع الداخلي لوطنهم.

«كنتَ هناك/ طفلًا لم يولد بعد/ يلعب بين البنادق/ تشرق الشمس/ وتحمل موتك/ من رحم إلى رحم».

عن هذه الحرب يقول محسن عمادي: «لقد عشنا حربًا طويلة في القرن الماضي. ثماني سنوات من الحرب. الحرب بالنسبة لي، هي مدينة خالية من المدنيين وجوع الكلاب المتعطشة للدماء؛ لأنها اعتادت على أكل لحم بقايا البشر بعد القصف. الحرب بالنسبة لي هي أب لا يعود إلى البيت. مدرسة ابتدائية مدمرة. إنها يأس الأشخاص الذين يحاولون مساعدة أطفال «دُفنوا أحياء». الحرب هي عندما تترك بدون ساق أو يد أو عينين أو تكون معوقًا وتركتك زوجتك لرجل آخر. عندما تحتاج بعد الأسلحة الكيماوية إلى شرب الماء كل دقيقة لأنك تعطش وأنت تسعل باستمرار. هذه كلها أجزاء من ذاكرتي الخاصة. الحرب هي إنشاء مجرمين ودكتاتوريين عندما يقتلون كل أصوات الحرية وكل الأغاني والرقص في مدينتك؛ عندما يكون الابتسام والحب ممنوعين. إنها انتظار في طوابير الحليب. إنها ملابس رخيصة وقبيحة. أطفال بلا دمى. آباء غاضبون، وأمهات حزينات».

في هذه السطور القليلة يتعامل محسن عمادي مع الجمال والإرهاب، وانعكاس ذلك على الاستقرار المفترض، مع التشكيك فيما نعدُّه حرمة أساسية في أعماق قلوبنا. فحين ننتقل من قصيدة إلى أخرى نجد أن الشاعر قد أُجبر على مشاهدة مجموعة متنوعة من الحقائق التي لا يمكن فصل بعضها عن بعض؛ لذلك يطرح أسئلة لا يمكن أن تنبت إلا في عقول تدرك أن الوجود يمتد إلى ما وراء المعقول.

قصيدتان

(١) قوانين الجاذبية

على كوكبك، تسقط تفاحة من الشجرة
فيكتشف نيوتن قوانين الجاذبية.

تكمن أهمية تجربة محسن عمادي الشعرية، في أن قصائده عابرة للحدود، فعلى الرغم من أن هذه القصائد مكتوبة باللغة الفارسية، فإن صياغتها المثالية بصورها الواقعية والمتخيلة قادرة على العبور إلى أقاليم الأدب العالمي، وإلى عالم من القراء المتعددي الجنسيات

على كوكبي، يرن الهاتف
يلتقط نيوتن جهاز الاستقبال
ويلقي به في الهواء
فيصطدم بأغصان الشجرة
أفضل الجلوس
على مبادئ الفلسفة الطبيعية
وأعض
تلك التفاحة العائمة
لأقول
أريد أن أبكي قليلًا

(٢) شارع لا تنبح فيه الكلاب

شارع ميت
تدلي فيه الكلاب ألسنتها
لاهثةً
لتمسك بسروال شاعر عابر
يخلع الشاعر سرواله
وقميصه
ويركض عاريًا كيوم ولدته أمه
للهرب إلى عالم
تنبح فيه الكلاب
وتركض من شارع لآخر
الشاعر الذي نسي كل كلماته
لا وزن له
كقشة في مهب الريح
الريح التي تعوي ممتزجة بعواء الذئاب
الذئاب الهاربة في الثلوج
الثلوج التي تدفن الشوارع

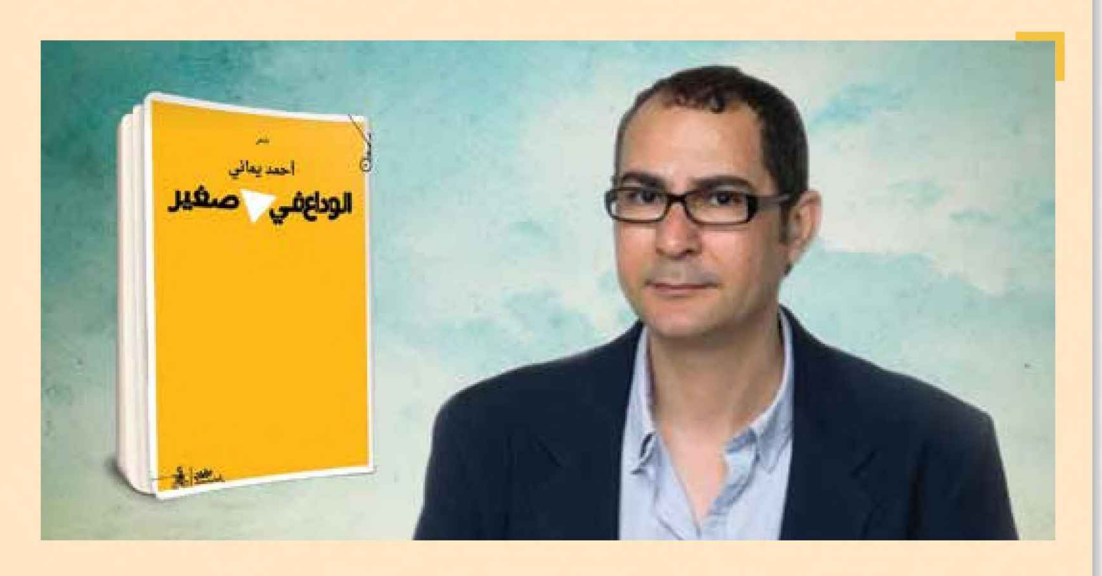


أسامة الحداد
كاتب مصري

الانطلاق إلى مثلث صغير

في مغامرة شعرية مثيرة، يقدم أحمد يماني ديوانه الجديد عبر داري نشر هما المتوسط وميريت في التوقيت ذاته، وعبر ٨٩ نصًّا شعريًّا يقدم مقترحًا شعريًّا مغايرًا لما هو سائد داخل المشهد الشعري في لحظتنا الآنية، ويكشف عن قدرته على السيطرة على اللغة وتفجير طاقاتها، ويقدم من خلالها أساليب شعرية متنوعة حتى في العلاقات النحوية، حيث الجمل الإنشائية والخبرية والتقديم والتأخير، وهذه التراكيب اللغوية واستخدام المحور التبادلي في تكوين الجملة يحملان دلالات عديدة مثل: «في أيام لا تمضي إلا بدفع خارجي»، أو «في الليلة القاسية الأفضل ألا تفعل شيئًا». فتقديم شبه الجملة يضع الليلة القاسية وما يحدث بها في مواجهة المتلقي.

تكشف نصوص الديوان عن القدرة على تقديم تشكيلات جمالية متنوعة وأساليب شعرية متعددة من خلال التخييل والموازاة الرمزية للعالم والذاكرة الاستعادية، إنه يتأمل العالم ويشتبك معه في اللحظة ذاتها، ويخاتلنا من خلال العنوان عتبة النص الأولى «الوداع في مثلث صغير» ليفتح آفاقًا دلالية رحبة حيث الوداع كعلامة سيميائية، والمثلث كعلامة تالية، وباجتماعهما نشعر بالزوايا الحادة للمثلث والعالم الضيق والحصار الذي تعيش داخله الذات في وحدتها، لكنه يباغتنا داخل الديوان التي تبدو كنص ممتد بالاحتفاء بالحياة وأحوال الإنسان وصراعاته، فالوداع اسم من ودّع، أي تشييع المسافر، ويقال وقف على ثنية الوداع، أي هرم وأشرف على الفناء، والمثلث اسم فاعل من أثلث، والأشكال والخطوط تحمل قيمها الجمالية والتعبيرية، والمثلث يرتبط بالخطر والمحرمات، وكثيرًا ما نسمع عن مثلث الخطر، أو مثلث الشيطان، وعلى العكس من ذلك فالمثلث في الحلم يعني الخير الوفير، وله قوته السحرية في اكتشاف الكنوز، والمثلث شكل هندسي



به زاويتان حادتان على الأقل، وهو يصف المثلث بالصغير؛ ليؤكد على العالم الضيق الذي ينطلق منه.

اكتشاف العالم

من العنوان إلى التوطئة عتبة النص التالية يباغتنا بمقولة للمترجم والشاعر العراقي كاظم جهاد: «لا رغبة لديّ في سرد أهوال الرحلة»، ليفتح أفقًا دلاليًّا رحبًا من خلال الرحلة كعلامة سيميائية، وعلينا أن نضع العلامات التي حملتها عتبتا النص الأولى والولوج داخلها ومطالعتها بشكل رأسي، وتأملها لكونها مكونًا من مكونات النص لا تنفصل عنه، كما أنها من بين مفاتيح القراءة، فالمثلث الصغير يصنع مفارقة مع الرحلة حيث الرحابة والاتساع، والرحلة ترتبط بالوداع ومغادرة الأمكنة، ما يؤكد ثنائية الغياب والحضور، كما ترتبط بالحركة والصراع واكتشاف العالم وموجوداته، على العكس من المثلث الصغير بزواياه الحادة ومحدوديته، وتبدو القصيدة الثانية «في كل خطوة» نقطة انطلاق يكشف من خلالها عن جوهر خطابه الشعري الذي سعى إلى تقديمه في النص الأول «الخيط»: «أحاول أن أشرح ذلك أيضًا/ في لغة تعلمتها صغيرًا».

إن اليد التي تمتد على اتساعها إما أنها يد غريق، أو يد منقذ. والخيط الممتد من الجبهة إلى القدمين يشكل الجسد، واللغة هي وسيلته لتقديم خطاب حول تلك الحياة، واللعبة بين الضحية والمنقذ، إنه لا يقول أنا أيهما، بل يبدو وقد اجتمع الاثنان داخله؛ إنه يحاول إنقاذ العالم، وينشد من ينقذه في اللحظة ذاتها بلا جدوى، وليس أمامه سوى النص ليقدمه، لتكون القصيدة الأولى أقرب إلى مفتتح للديوان، ليؤكد أن النصوص داخلها منفصلة ومتصلة في آن، فجاءت القصيدة الثانية «في كل خطوة» بما حملته من رؤى وجمل مركزية: «على هاوية سحيقة أفقية»، و«أنا خطوة أبي العرجاء/ لهذا أرى العالم مائلًا من زاوية ما»، و «من المؤكد أنني أخرجت من داخلي كائنًا آخر/ كان يتشكل طوال أعوام بانتباهي وبعدمه».

تمثل مفتاحًا للقراءة وكاشفة عن سيرة حياة، بل تكوين العالم ونشأة الكون بأكمله: «كانت لا تزال هناك نهارات وكان العالم حسنًا»، إنها ولادة للكون حيث طبقات تتراكم وخطوات تبدأ وخطأ الكلمات يأتي، وهنا ينفتح النص وتبدو الفيوض الشعرية حاضرة بقوة حتى

> **يكشف أحمد يماني في ديوانه الجديد عن قدرته على السيطرة على اللغة من خلال أساليب متنوعة حتى في العلاقات النحوية**

إن راوغنا بالاقتصاد في اللغة، وينطلق تيار صوفي ليسري داخل النص وكذا عن الأداء اللغوي، حيث الإزاحة والصمت وفراغات النص دون أن يغفل الفيوض الشعرية بما تحمله من امتدادات وانفتاح لآفاق دلالية ليتحول المتلقي إلى شريك داخله، فضلًا عن التقنيات المتعددة للحكي والمونولوج الداخلي حيث الصوت الداخلي الهادر، وتوظيف السيناريو والمجاز البصري.

وهي تقنيات تمثل ظاهرة داخل قصيدة النثر، حيث تكشف عن العلاقات بين الفنون المختلفة وبخاصة المرتبطة بالصورة وعلاقاتها مع البنى الاجتماعية، والتأثيرات المتبادلة بين ما تقدمه السينما والدراما التليفزيونية مع الحياة، والحلم بمفهومه العام، وأيضًا المجاز البصري في قصيدة النثر حيث استبدل بالبلاغة اللفظية مجازًا بصريًّا، وتمثل الخطوة داخله علامة سيميائية لا يمكن قراءتها بشكل أفقي، إنها تتجاوز حركة القدمين، كما أنها ترتبط بالطريق، والطريق علامة أيضًا، وبالزمن، وبالخروج والصراع مع العالم، إنها حالة ديالتيكية، إن الخطوة نجدها في قصيدتي «في الليلة القاسية»، و«في الحي الغريب». إن التنامي ينطلق من سطر إلى آخر، ومن نص إلى ما يليه، فيشكل كل نص حالة تكمل ما قبلها، وترتبط بما يليها، حيث الاتصال والانفصال بين النصوص، ليتشكل الخطاب الشعري من خلال حياة ممتدة من الذاكرة إلى القدمين، ومن النوستالجيا إلى اللحظة الآنية: «فهمت ذلك الانسجام متأخرًا/ حين لم يعد موجودًا/ فقط رأسي الغريبة تقود خيالاتها في طريق فارغ»، ويرتبط الجسداني داخل النص بحالة صوفية، فالجسد هو الحاضر الغائب بتفصيلاته ومكوناته وما يرتبط به بداية من اليد الممتدة والخطوة، وليس نهاية بالجسد الأنثوي ومكوناته الحاضرة بقوة خاصة في نص «شرق وغرب».

أيها الجميل ذو العينين الواسعتين.. أين تركت قميصك؟

عصام محفوظ في ذكرى رحيله الخامسة عشرة

منذر مصري كاتب وشاعر سوري

كانوا، رجال أقوال، رجال معانٍ، رجال عهود، كانوا يضعون نصب أعينهم مقاصد، مقاصد بعيدة، لا يرونها غالبًا، ولكنهم كانوا يغذون السير إليها، حاملين، بأيديهم، على أكتافهم، في رؤوسهم، في قلوبهم، ما يثقل خطاهم، وينبت لهم أجنحة ويطيرهم، في آن.

كانوا، رجال دروب، دروب جديدة، دروب ليس عليها لافتات أو إشارات مرور، ولكنهم كانوا، كلما قطعوا مسافة أو غيروا اتجاهًا، ينصبون لافتاتهم ويضعون إشاراتهم. دروبهم لم تكن دروب من سبقهم؛ لأنهم لم يولدوا ليمضوا خلف أحد! أحدهم عصام محفوظ.



منذ ما يقارب، أو بالتحديد في ١٩٧٤/٨/٢٦م، هكذا أرخت على صفحته الأخيرة، قرأت «الموت الأول» الصادر عام ١٩٧٣م عن مؤسسة بدران وشركاه، بيروت- لبنان، للشاعر عصام محفوظ. وكتبت تحت التاريخ حينها: «أحببت موته الأول والأخير، ولكني لم أفهم العنوان، إنه لا يشبه صاحبه ولا ما احتوى بداخله»، وبقيت خمسًا وأربعين سنة، كلما عدت، إلى الكتاب، أستغرب عنوانه.

حينًا، كنت أفكر أن، كلمة (الموت)، (الموت) كمفردة، كانت إحدى المفردات الشديدة الدارجة تلك الأيام، وكذلك (الموت) كمعنى، (الموت) كموضوع، كان الأثير لدى شعراء وصفوا بأنهم تموزيون، يؤمنون بفكرة الموت والانبعاث، مثل جبرا إبراهيم جبرا: «تموز في المدينة» ١٩٥٩م، وتوفيق الصايغ: «من الأعماق صرخت لك: يا موت» ١٩٦٠م، ورياض نجيب الريس «موت الآخرين» ١٩٦٢م، وبعدهم بول شاوول «أيها الطاعن في الموت» ١٩٧٤م، وآخرين، أولئك، رجال الأقوال ذاتهم، رجال الدروب ذاتهم. من مضينا خلفهم، ونحن نسمعهم يغنون: «لم نخلق لنمضي خلف أحد». كتبوا قصائد كثيرة، وكتبًا كثيرة، كان الموت يحتلّ عناوينها، كنت أفكر أن هذا، ربما، ما جعل من «الموت الأول» عنوانًا. وحينًا آخر كنت أفكر، أن عصام محفوظ الذي جمع في كتابه هذا، مختارات من مجموعاته الشعرية الثلاث «أشياء ميتة» إصدار دار مجلة شعر ١٩٥٦م، «أعشاب الصيف» دار مجلة شعر ١٩٦١م، و«السيف وبرج العذراء» دار مجلة شعر أيضًا ١٩٦٣م، إضافة إلى ديوان كامل لم ينشر سابقًا، كتبت قصائده من عام ١٩٦٣م إلى عام ١٩٦٧م، وهو القسم الرابع من الكتاب، عنوانه «الموت الأول»، وقد سمى كل كتابه، بهذا العنوان.

وكان كلا التفكيرين، الظنين، يدعم ويساند الآخر لفهم وقبول العنوان، إلّا أنّني بقيت لا أرتاح له، ربما لكوني لم أحب مفردة الموت يومًا، واستخدامي المتكرر لها، لا يعني العكس، وربما لأنني كنت أشعر، في الوقت نفسه، بأن هناك شيئًا فيه يتخطّى علاقتي بالموت، حبي وكرهي له، كمفردة أو كموضوع، شيئًا لا أراه، ولكنه موجود. غير ظاهر، ولكني أُحسُّه.. يلمسني. الآن وبعد كل هذه السنين، أعود إليه، للمرة التي لا يجدي تعدادها. وفجأة، وبينما كنت لا أفكر في شيء، رأيته، أبصرته، المعنى الذي بكل

في «الموت الأول» أعلن عصام محفوظ، الواقف بين أربعة أو ستة يحتلّون أهم واجهة شعرية عربية، موت الشعر

وضوح كانت تحمله هاتان الكلمتان، هذا المعنى الذي كنت أنظر إليه، العين بالعين، ولا أراه، وها أنذا أفكر، كم كنت غبيًّا؛ لأني احتجت كل هذه السنين لأدركه، هذا المعنى الذي كان يجب علي، منذ البدء، وأنا أعرف أي صنف من الشعراء كان عصام محفوظ. أن، بكل سهولة وبساطة، التقطه.

«الموت الأول» يعني أن عصام محفوظ يعلن موته الشعري. يعني أن شاعرًا يقف في الصف الأول للشعراء الطليعيين العرب، شاعرًا من أربعة أو ستة شعراء يحتلون أهم واجهة شعرية عربية تلك الآونة، أعلن، ليس موته كشاعر فحسب، وهذا لا أظنه بقليل، بل موت الشعر، كل الشعر، وبأنه تحول إلى: «وسيلة أشد تأثيرًا وأشد نجاعة في مواجهة، التفاعل مع، تغيير، واقع»، واقع دفعه مرّة لقول، يبدو الآن في غاية البراعة، إن لم أقل في غاية السذاجة: «من هنا تأكيدي أن الشعراء الحقيقيين في هذه المرحلة هم الشهداء»، ولكن هذا القول أيضًا يحمل معنى آخر، ربما بدوره يتفتح ويتكشف لي الآن، وهو ليس كما فهمت أول الأمر، من السياق الكلام لا من تدرجه، بأنه يجعل الشهداء، شهداء الجسد والدم، هم الشعراء الحقيقيون، بل العكس، أي أن الشعراء الحقيقيين، هم الشهداء، شهداء الكلمة والمعنى.. هكذا يفهم إعلانه موته كشاعر.. استشهاده، ولا أجد في هذا التعبير أي مبالغة، إذا حصرنا الكلام بالشعر الحقيقي والشاعر الحقيقي.

... هكذا كان على عصام محفوظ أن ينتحر! ولكنه كان أيضًا أشد وعيًا وصلابة من أن ينتحر كإنسان، كحياة، فقط انتحر كشاعر، مختارًا حياةً أخرى، ووسيلة أخرى للبقاء والرفض والمواجهة. و«بغية إيصال صوته إلى الغير»، المسرح الذي رأى أنه بوضوحه ومباشرته لا يشكل، كالشعر حصرًا، حاجزًا يمنع رؤية الخنجر الموجه إلى الصدر، بل يجعلنا نراه بشكل أشد جلاء.

هجرة الشعر إلى المسرح

ما يهمني في الكتابة عن عصام محفوظ، ليس ما آلت إليه أفكاره ولا تجربته المسرحية والنقدية، لأنني وبكل بساطة، على الرغم من إعجابي الشديد بقدرته على توجيه مصيره، فلا أوافقه إطلاقًا على ما ذهب إليه. وليس لديّ دليل أفضل على خطل قراره، سوى ما هي عليه مكانة الشعر والشعراء بالمقارنة مع مكانة المسرح والمسرحيين في الواقع العربي اليوم. الواقع المتبدل الذي يفرض تبدله علينا، على حد تعبير عصام، تبديل الوسائل والأدوات؛ ذلك أن هذا الواقع بكل تحديداته قد لفظ المسرح، وبخاصة الجاد منه، إلى أبعد هوامشه وأقلها تأثيرًا. أقول ما يهمني في الكتابة عن عصام محفوظ، ما دفعني، بعد كل هذه السنين، إلى الكتابة عنه، هو شعره، شعره فحسب، هو كونه شاعرًا، شاعرًا حقيقيًّا، وهو الأمر الذي لا يذكره إلا القلة القليلة، حتى من جانب رفاق الطريق، الذين، وهم يستعيدون ذكرياتهم، مرارًا وتكرارًا، نادرًا ما يأتون على ذكره شاعرًا! حتى إني، رغم بحثي الشديد في


بدر شاكر السياب

المواقع الشعرية أو الأدبية أو الثقافية العامة، لم أجد قصيدة واحدة له منشورة في عالم الإنترنت، هذا الذي مجانًا يحتوي على كل شيء! لماذا؟ أنا لا أظن نسيانه سهلًا إلى هذا الحد!

وها أنذا أجد الفرصة لأن أقول، ما رغبت مرارًا أن أقوله عن هذا الكتاب، وعن التجربة الشعرية لعصام محفوظ، أو حتى عن مجموعات هي مفاصل مهمة في تجارب شعراء كبار أمثال بدر شاكر السياب، وتوفيق الصايغ، وجبرا إبراهيم جبرا، أو يوسف الخال، وأنسي الحاج، وشوقي أبي شقرا، أو حتى أدونيس، ومحمد الماغوط، في أنه، مرّة يهولك، الشعر العظيم فيه، ومرّة، تقلّبه بين يديك طويلًا، ولا تجد فيه ما يستدعي التوقف عنده. ثم في مرة ثالثة، تعود وتكتشف أن فيه قصائد كتبت على نحو يخلو من أي نقيصة. وهكذا مرة تحب الكتاب، ومرة، ربما، تكرهه. إلى أن يأتي يوم ما، كما حدث لي هذه المرة، ويتكشف لك الكتاب، وكأنك لم تقرأه من قبلُ. وكأن كل تلك الأحاسيس المتضاربة التي قرأت بها كلماته وسطوره وقصائده، لم تكن لتحط على إحساس شبه أخير مختلف لدرجة أنك نفسك تندهش له!



تصفية حساب نهائية مع التجربة

من مجموعة «أشياء ميتة» ١٩٥٩م، إلى «الموت الأول» ١٩٧٣م، مرورًا بـ«أعشاب


أدونيس


شوقي أبي شقرا

الصيف» ١٩٦١م، و«السيف وبرج العذراء» ١٩٦٣م، الثلاث الأولى منها إصدار دار مجلة شعر، هناك شاعر حقيقي ذو مسيرة تستحق أن تدرس كنموذج له دلالاته في الشعر العربي المعاصر. فمن الرومانسية الظاهرة شكلًا ومضمونًا في القصائد الأولى، إلى رؤيوية تموزية مشوبة باهتمامات دينية وإنسانية، ومن ثم إلى أفق مفتوح على مضامين متنوعة، غنية، تكاد لا يمكن تأطيرها. مع ما يتطلبه هذا التنوع الغني من أساليب في القول الشعري، هجر بها عصام محفوظ الإيقاع والقافية اللذين بدأ بهما في كتابه الأول، وتابع بتطوير لافت في الأداء، حتى بداية المرحلة الأخيرة، حيث افتتح القسم الرابع من «الموت الأول» بقصيدة من ثلاثة أسطر، ينزع فيها النقطتين من فوق التاء المربوطة، بعنوان «نهاية»:

«نهايتي بارده
مهجورةٌ
مثل بقايا المائده» (ص٩٥).

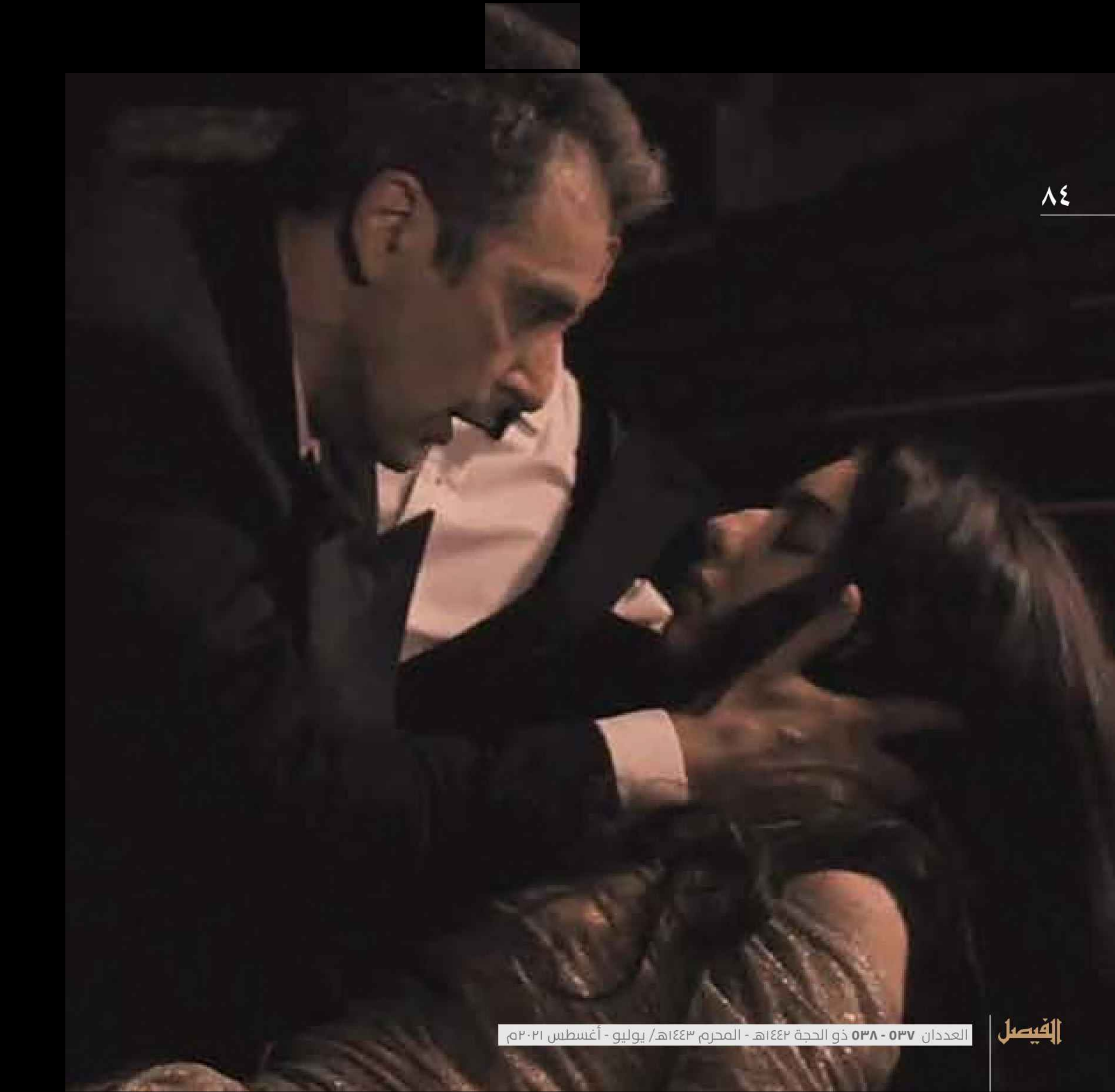
وكأنه يودّع بها أسلوبه القديم، بشيء غير قليل من الأسى. متجهًا، وعلى نحو لا تردد فيه، إلى نثرية، أدهشني أنها لم تحتج منه، في نتاجه المنشور على الأقل، أي مقدمات تمهيدية للنضوج والخصوصية في آن. ففي قصيدة «تعب في الثاني والثلاثين من كانون» التي تتلو قصيد «النهاية»، ومنذ سطورها الأولى يظهر بوضوح التركيب النثري للكلام، وبخاصة في السطرين الأخيرين من المقطع:

«تركت على بابِكَ كلَّ شيء
جنياتِ الدارِ والمزامير
طائراتٍ ومراكبَ من الورق
تركت على بابِكَ كلَّ شيء
أمس عندما تركتُكَ».

ولكن السؤال: هل صحيح أن نهاية عصام محفوظ، نهايته الشعرية، مهجورة وباردة؟ أم أنه مجرد إحساس شاعري حزين أراد أن يبادرنا بقوله، ليصادر رأينا بما آلت إليه تجربته الشعرية، التي حكم، هو بالذات، عليها بالموت! مبررًا ذلك بظروف عامة لم تدفع بغيره إلى ذات القرار، ولم تمنع من ولادة المزيد من الشعراء؟ هل صحيح أنها مثل بقايا مائدة قام عنها المدعوون، منذ زمن كافٍ لتصير باردة، أم إنها، بالعكس مائدة لا تنضب، مثل الوليمة التي أَوْلَمَ بها السيد، فأكل أربعة آلاف رجل، ومن معهم من النساء والأطفال، حتى شبعوا.. من سبعة أرغفة؟ ولكن «الموت الأول» يدعونا إلى وليمة بأطباق كثيرة، وأحسب أنه نادرًا ما يتوافر لدينا نحن العرب كتاب يقدم، بهذه الطريقة، الحصيلة الإبداعية لأي شاعر عربي.

أمّا «الموت الأول» فليس فقط مختارات قام بها الشاعر نفسه، وأضاف إليها العديد من المقالات النقدية التي كتبت عنه وعن قصائده، بل هو أشبه بتصفية حساب نهائية، على المستوى الشخصي وعلى المستوى العام في آن، لتجربة شاء صاحبها أن يغلقها تمامًا. إنه كتاب يرينا، كالقصص المصورة، خطوات الشاعر في طريقه إلى الهاوية، هاوية الصمت، ثم إلقائه بنفسه. هكذا وكأنه يقوم بعمل بطولي، في حضن هذه الهاوية العميقة لدرجة لا يسمع بها صوت ارتطام في القاع. هذه الخطوات التي أستطيع أن أراها تمضي في بادئ الأمر، صعودًا حتى القمة، ثم لا أدري ماذا رأى الشاعر من عليائه. أو لأقل: لا أدري ماذا كان يتوقع أن يرى، فنظر وحدّق ولم يجده.

الموت، ثلاثة انقلابات كبرى في المفهوم



روان عبدالله كاتبة أردنية

التقت عبقريةُ فرانسيس فورد كوبولا مخرج فِلْم العراب في الجزء الثالث من السلسلة السينمائية، عبقريةَ شكسبير في مسرحيته الشهيرة الملك لير، تحديدًا في مشهد صرخة آلباتشينو؛ وهي بالمناسبة صرخة اعتراض في وجه نهر الزمن الجاري لحظة موت ابنته مقتولة على السلالم بين يديه، إلا أنني في الحقيقة لا أشير إلى أن العبقرية كانت في درامية آلباتشينو الحادة في أثناء الصراخ بل على العكس من ذلك؛ فإنها كانت بكتم المخرج لها (الصرخة)؛ إذ بدت نقطة الالتقاء بينهما جلية لما أراد شكسبير أن يعلن موت الملك لير المأسوف، حيث اكتفى بلفظة (مات)، حرفيًا كتب (He died) إن التقاءهما الفاتن كان نتيجة لإدراك الإضافة الدرامية الكبيرة التي تخلقها فكرة الموت وحدها من دون أي تلميعات أخرى تبتذلها، فالحالة التي عبرت عنها الأمثلة السابقة حالة عميقة وغزيرة على المستوى الوجداني الآني في الفِلْم والمسرحية، وعليه؛ أشرح ثلاثة انقلابات رئيسة في مفهوم الموت في ذهنية الإنسان، وأعنون هذه الانقلابات بأسماء نقاط الانقلاب التي خلقتها كالآتي:

- انقلاب أول لحظة موت أنكيدو بطل ملحمة جلجامش.

- انقلاب ثانٍ لحظة ولادة المسيحية (العهد القديم والجديد).

- انقلاب ثالث عام ١٩٥٧م على يد ويليام كوينهوفن.

وبناء على ذلك فإن القول بلسان فولتير: إن «الجنس البشري هو الجنس الوحيد الذي يعرف أنه سيموت، وأدرك ذلك بالتجربة»، يضفي الغموض على أنْ لا بُدَّ للإنسان من الوصول إلى مرحلة معينة من التطور النفسي والعقلي قبل أن يتعلم من التجارب التي يمرّ بها، فالإنسان البدائي أتيحت له فرصة مشاهدة أشخاص يموتون أكثر من الإنسان في القرن الحادي والعشرين، إلا أنه استطاع أن يدرك حتمية ذلك عندما اتجه نحو الفردانية وتخلى تدريجيًا عن مفهوم الحياة الذي خلقته الجماعة/ العشيرة/ القبيلة، الذي يقول: إنه خالد بخلود العشيرة وممتد بامتدادها، ففي اللحظة التي يتجاوز فيها فكرة بعثه داخل الجماعة يصل إلى النتيجة القائلة بحتمية الموت وتصبح «كل نفس ذائقة الموت» قاعدة عامة، خصوصًا إذا ما طور في أثناء ذلك طرائق تفكير منطقي تساعده على الربط والتحليل والاستنتاج وإطلاق الأحكام حول مشاهداته اليومية.

والانقلاب بين اعتقاد الإنسان بأنه خالد على الأرض وأنه فانٍ وثقت لأول مرة في ملحمة جلجامش الشهيرة -على الأقل لكونها أقدم الوثائق التي كشفت عن إدراك الإنسان لحتمية الموت- فجلجامش البطل الضخم الجثة، ثُلُثاهُ إلهٌ وثُلُثُهُ إنسان، لم يترك خطيبة لخطيبها ولا حبيبة لحبيبها، ألقى الرعب في قلوب الناس، حتى تضرعوا للآلهة أن تخلق له غريمًا يصارعه باستمرار، فخلقت أنكيدو لكنهما بعد مصارعة عنيفة حطمت أرجاء البيت تعانقًا وصارا صديقين، وتمضي الأسطورة إلى أنهما اتفقا يومًا على قتل نور السماء المقدس فعاقبتهما الآلهة، وحكمت على أنكيدو بالموت، وقد بكاه جلجامش بكاءً مرًّا دام سبعة أيام حتى خرج الدود من أنفه؛ فجلجامش اكتشف أنه هو نفسه سيلقى مصير صديقه أنكيدو الرهيب؛ إذ يقول: «أي نوم هذا الذي غلبك وتمكن منك؟ لقد طواك ظلام الليل فلم تعد تسمعني، إذا ما مت أفلا يصير مصيري مثل مصير أنكيدو؟ ملك الحزن والأسى روحي وها أنا ذا أهيم في القفار والبراري خائفًا من الموت».

إن اكتشاف حتمية الموت لا يعدو أن يكون سوى المرحلة الأولى من مراحل اكتشاف الإنسان للموت، واللحظة التي اكتشف فيها جلجامش ذلك أقرب ما تكون من لحظة هدم مفهوم الخلود على الأرض منها إلى أن تكون لحظة بناء مفهوم الفناء التام، فالموت ساعتئذ كان تغيرًا في طريقة اتصال الإنسان مع الآخرين، مثل المرض، الذي يوهن الإنسان ويغير لونه ويقعده عن الحركة ويمنعه من الكلام... إلخ، فالجمجمة والعظام باقية وإن تحلل اللحم وتغير لونه، وإن الميت يزور أحباءه في الحلم ويكلمهم، أي أن الإنسان في تلك المرحلة لم يكن قد آمن بأنه فانٍ بقدر

ما آمن بأنه غير خالد على صورته، ونسب ذلك إلى غضب الآلهة وعقابها والأرواح الشريرة والقوى الخارقة المنتقمة، وإن هذا ليس ببعيد من التأملات الآشورية والبابلية اللاحقة التي تظهر الموت وكأنه انفصال للروح عن الجسد وفناء للثاني وتحلله وهبوط للأولى إلى العالم السفلي في نمط حياة آخر، ومن هنا نؤكد أن عزاء الإنسان بعد الانقلاب الأول في المفهوم على خسارته للإيمان بالخلود كان بالإيمان بالبعث بلا شك.

* * *

وتلا ذلك من قبل نظرة فيثاغورس الأورفية للموت الذي نقلها لتلاميذه؛ حيث تتناسخ الأرواح وتتطهر وتزداد نقاوة كلما دار دولاب الميلاد حتى تعود أخيرًا لتتحد مع الله، وحتى ولادة المسيحية عددًا من أطروحات ثنائية (النفس، الروح) (خالدة/ غير الخالدة)، أطروحات أصورها كسحابة تغطي معظم أرض التصورات والمفاهيم التي حول الموت في تلك الحقبة، فقبل الدين المسيحي لم يصبح الاعتقاد ببعث الموتى في نهاية الزمان نظرية أساسية، فالمسيحية قالت بملء الفم: قُهِرَ الموت، هذا العدو المرعب قُهِرَ بالبعث من القبور، وهذا بعث للجسم وليس للنفس أو الروح وحدها فهذي الأخيرة من أمور الوثنية كما أسلفنا، فبعث المسيحية -العهد الجديد تحديدًا- قيامة للأجساد الميتة، فالمسيح الرب (كما في الديانة المسيحية)، انتصر

التقاء كوبولا وشكسبير الفاتن كان نتيجة لإدراك الإضافة الدرامية الكبيرة التي تخلقها فكرة الموت وحدها من دون أي تلميعات أخرى تبتذلها

على الموت، انقلاب جديد في مفهوم الموت جعل الإنسان الذي يؤمن به ينظر بهدوء في عينيه، ومع أن هذا التصور قوبل بالسخرية من الوثنيين (فالانقلابة حادة)، إلا أنه ساد حتى ألف عام أو يزيد، تحديدًا حتى تعاظم حالة الرفض التي خلقتها حالة الشك في:

أولًا- صدق الوعد بالخلود «فإذا كان الرب انتصر على الموت، فهل يستطيع الإنسان الضعيف فعل ذلك أيضًا؟».

ثانيًا- ألوان العذاب الخالدة في الآخرة، التي أدت في نهاية المطاف إلى تحولها من عزاء إلى مصدر إرهاب، فلكي تتجنب العذاب على وصف هوزينجا أن ينطبق عليك حين قال: «إننا في الموت حين نكون في قلب الحياة»، وهو ما لا يقدر عليه إلا قلة من المترهبنين العباد الزاهدين، وهنا كانت خيبة الأمل الهدامة التي نشأت بسبب فقدان التطلع إلى حياة أخرى وخلود في نعيم.

* * *

ومر المفهوم بعدة تذبذبات ذات انتشار محدود حتى





وليم شكسبير


فرانسيس فورد كوبولا

انقلابه مرة أخرى عام ١٩٥٧م، فلما كانت مناداة المريض باسمه ثلاث مرات وقرص أذنه، ووضع مرآة أمام أنفه وملاحظة آثار التنفس عليها، أو حتى توقف قلب المريض عن النبض لمدة دقيقتين عند اختراع السماعة الطبية... إلخ، كلها تعريفات/ طرائق استخدمت للاستدلال على وفاة الإنسان وإطلاق حكم جازم بأنه قد مات، فإن المهندس الكهربائي الأميركي ويليام كوينهوفن نجح مع فريق من الباحثين والأطباء بإيقاف حالة ارتجاف بطيني* عند إنسان باستخدام تيار كهربائي بمقدار محدد ونجح في ذلك بعد تجارب عدة على الفئران، قام بها عندما بدأ توزيع الكهرباء في الولايات المتحدة الأميركية بدايات القرن العشرين؛ إذ لاحظ كوينهوفن أن العمال يموتون بسبب توقف القلب عن النبض عند تعرضهم لحوادث صعق بالكهرباء، وفكر فيما إذا كانت جرعة أخرى من التيار الكهربائي قد تكون قادرة على إعادة الحياة لهم.

ومن هنا سال شلال غزير اسمه شلال أجهزة دعم الحياة المساندة، من أجهزة إيقاف الارتجاف البطيني المستخدمة عند إجراء الإنعاش القلبي الرئوي، مرورًا بأجهزة غسيل الكلى، وانتهاء بأجهزة التنفس الصناعي والأعضاء الصناعية...، شلال لحظة تدفقه خلقت انقلابة في مفهوم الموت بعد مدة طويلة من ارتباطه بتوقف القلب عن النبض والتنفس من جهة، وبقدرة الإنسان على التحكم بساعة الموت أو الرجوع عنها من جهة أخرى، فإن الإنسان غير المسموح له بالرجوع عن الموت صار له ذلك، وإن الإنسان الذي لا يعرف من أمر ساعة موته شيئًا صار له أن يتحكم بها، أي مثلًا إن وفاة الأم الحامل لم تعد تعني وفاة جنينها، فصار جسمها قادرًا على إتمام عمليتي

اللحظة التي اكتشف فيها جلجامش الموت أقرب ما تكون من لحظة هدم مفهوم الخلود على الأرض منها إلى لحظة بناء مفهوم الفناء التام

الحمل والولادة بشكل مثالي بمساعدة الأجهزة بعد عدة شهور حتى بعد توقف قلبها وتنفسها وأجزاء من دماغها، وصار قرار تمديد حياتها مناط بالأطباء، ففصلها عن الأجهزة الطبية تعني وفاة الجنين، وتأخير ساعة موتها حتى ولادته تعني كثيرًا، ومن هنا انطلقت أصوات تتساءل عن مدى شرعية وأخلاقية ذلك، حتى أطلقت جامعة هارفارد بسبب تبعات إنجاز كوينهوفن تعريفًا جديدًا للموت يستخدم حتى الآن بوصفه هذا الأخير «حالة لا رجوع فيها من توقف جميع وظائف الدماغ بالجملة، بما فيه جذع الدماغ».

ولذلك فإن الانقلاب الأول يمكن فهمه من خلال دراسة إدراك الطفل للموت، والانقلاب الثاني يختلف تمامًا عن تحنيط الجسد بغية حفظه انتظارًا لبعث الروح، بل هو أقرب ما يكون للآية «يحيي العظام وهي رميم» والانقلاب الثالث امتد على شكل جدليات الموت الرحيم والانتحار وتجارب الاقتراب من الموت واختبارات الموت السريري.

*الرجفان البطيني: هو حالة توقف القلب عن العمل بسبب خلل في منظومة القلب تؤدي إلى ارتجاف البطينين بدل انقباضهما، وهو الأمر الذي يؤدي إلى توقف الدورة الدموية، ومن ثم الوفاة بالسكتة القلبية، إن لم يُتدارَك الأمر علاجيًّا خلال دقائق معدودة من خلال عملية الإنعاش القلبي الرئوي.



حمزة عليوي
كاتب وأكاديمي عراقي

فاضل السلطاني يفتح الملف المهمل بترجمة جديدة لـ«الأرض اليباب»..

في تقديمه لكتاب الشاعر والمترجم العراقي فاضل السلطاني: «الأرض اليباب وتناصّها مع التراث الإنساني» الصادر حديثًا عن دار المدى ببغداد، يتحدث خلدون الشمعة عن مسألة جوهرية تصب في جوهر أي نقاش محتمل عن الترجمة، ولا سيّما ما يتصل منها بالنصوص المترجمة من قبل. نقصد هنا ما أسماه الشمعة بيولوجيا دارون التطورية. وهو يقصد بها أن الزمن في تراكمه «ينتخب» الترجمة الفضلى. يحدث هذا الانتخاب عندما تكون هناك «متتالية» من الترجمات لنص واحد يحظى بأهمية مخصوصة في إطار أدب وثقافة بعينها.

فهل يعني هذا «الانتخاب» أن الترجمة الأحدث هي الأفضل؟ لا أظن أن الأمر بهذه البساطة، ولم يقل الشمعة كلامًا من هذا القبيل، إنما إشارته لفعل الانتخاب ذات دلالة متفردة. يتعلق الأمر هنا بما أسماه عبده وازن في مراجعته لكتاب السلطاني بـ«نقد الترجمة» التي تُفيد، من ثمَّ، تحسين النص المترجم وانتخاب الأفضل؛ إذ إن أية ترجمة جديدة هي نقد للترجمات السابقة، حتى إن لم يُفرد المترجم «الأحدث» فصلًا أو مكانًا، في ترجمته، ينتقد فيه عمل سابقيه. نتحدث هنا عن «عربية» النص المترجم وتجويدها في سياق الترجمة العربية لنص شعري عالمي كان له، ولا يزال، تأثير بالغ في الشعر والشعراء في العالم كله، ولا سيّما في العالم العربي.

برج بابل وتسويغ الترجمة

في مقدمة كتابه، يسرف السلطاني في عرض أدلّته على تسويغ ترجمته الجديدة، فيذكر ترجمات كثيرة لنصوص عالمية إلى الإنجليزية، منها مثلًا الترجمة المتلاحقة لملحمتي هوميروس «الإلياذة والأوديسة»، كذلك الترجمات الإنجليزية لملحمة جلجامش. وهو أمر حدث كذلك في اللغة العربية، كما حدث في غيرها. لنتذكر هنا الترجمات العربية لكتاب فرديناند دي سوسير، مؤسس اللسانيات الحديثة «محاضرات في علم اللغة العام»؛ فقد تُرجم خمس مرات إلى العربية، وفي زمن متقارب لا يزيد على سنة ونصف «١٩٨٥ - ١٩٨٦م». نتحدَّث عن ترجمات عراقية وتونسية وسورية ومصرية ومغربية لكتاب نظري واحد، فلا خيال، ولا شعر، ولا معانيَ غامضة.

ولا نتحدث عن ترجمات نصوص كافكا إلى العربية، ولا حتى عن ترجمات مسرح شكسبير. فهو حال كل اللغات، وكل الآداب؛ ما دامت الترجمة حاجة ملحّة ولا غنى عنها. ومثلما هناك طلب دائم على الترجمة فإن هذا الطلب يستجيب لمنطق الترجمة ذاته، المتمثل في انغلاق المعنى وضياعه، ولا سيّما في ترجمة الشعر التي نجد إجماعًا عالميًّا على استحالة تحققها. ولا تشذ الترجمة إلى العربية عن الترجمات إلى اللغات العالمية الأخرى. ريكور نفسه الذي يستشهد بكلامه الأستاذ السلطاني فيما يخص تكرار الترجمة للأعمال العظيمة، يتحدث في كتابه «سيرة الاعتراف» عن اضطراب الترجمة إلى الفرنسية. فارتباك الترجمة وإغلاق المعنى واضطرابه لم يكن، في يوم ما، حكرًا على المترجمين العرب، إنما هو شأن الترجمة ذاتها. وفي الحقيقة، إن منطق الترجمة يشبه منطق الفلسفة ذاتها بأسئلتها المهمة التي لا نجد لها إجابات نهائية، بل لا قيمة مطلقًا لأية إجابة؛ لأن السؤال هو الأهم. وسؤال الترجمة هنا هو المهم؛ وهو

المسوّغ الرئيس للترجمة ذاتها؛ فلا نهاية للفلسفة لأنه لا جواب نهائيًّا، كذلك لا نهاية لمسوّغات الترجمة؛ ففي متاهة البرج، برج بابل، تتدافع اللغات والأصوات والكلمات المختلفة، ويغدو الفهم أشبه بالنفس الأخير قبل الموت الأكيد. هكذا هي الترجمة في البرج الصاعد نحو سماء بعيدة لا تهتم كثيرًا بأصوات المختلفين فيما بينهم.

في ترجمة الشاعر فاضل السلطاني ثمة احترام كبير لمسألة مهمة جدًّا، تخص تقاليد تراكمت عبر الترجمات العربية الست التي درسها في كتابه، وهذا مما يُحمد عليه المترجم كثيرًا ولا شك. يتعلّق الأمر هنا بالتزام المترجم بتقاليد جرى تثبيتها في ترجمات عربية سابقة لقصيدة الأرض اليباب. نتحدث عن خمسة تقاليد أفرزتها الترجمات العربية السابقة. يتصل التقليد الأول بأن ترجمة القصيدة كانت تصدر في كتاب كامل يختص بشعر إليوت، ثم صارت الترجمة تختص بقصيدة الأرض اليباب فقط. وكان يمكن، في كل الأحوال، نشر الترجمة الكاملة للقصيدة في مجلة مختصة، وهو ما حدث، فعليًّا، مع ترجمة لويس عوض؛ عندما نشرها في مجلة «شعر» البيروتية «العدد ٤٠، السنة العاشرة، خريف عام ١٩٦٨م». وفي هذا السياق فإن وضع القصيدة المترجمة تطوّر من نشر الترجمة العربية لقصائد منتخبة لإليوت في كتاب كامل إلى انفراد الأرض اليباب بكتاب كامل.

وهذا الأمر استقر مع ترجمة الدكتور عبدالواحد لؤلؤة، وهو ما التزم به الشاعر السلطاني في ترجمته. التقليد الثاني ترجمة هوامش إليوت التي يقول لؤلؤة: إنه أول من ترجمها، فيما الحقيقة كشفها الصدور المتأخر لترجمة توفيق صايغ، وهي تقول لنا: إن توفيق صايغ هو المترجم العربي الأول الذي ترجم القصيدة كاملة مع هوامش إليوت. إن الأمر المهم، هنا، أن المترجم العربي كان لديه يقين بأهمية الهوامش التي كتبها شاعر القصيدة «الأجنبية»، مع أن الأستاذ السلطاني يقول لنا: إن إليوت قد ندم على فعلته، وأسقط الهوامش من طبعات كتبه اللاحقة. نحن نجد هذه الهوامش في ترجمة صايغ، وماهر شفيق فريد، ولؤلؤة، وترجمة السلطاني الأحدث. التقليد الثالث يتصل بأن الترجمة كانت تسبق أو تلحق بشرح لمقاطع القصيدة الخمسة. وهذا التقليد فرضه

> **في ترجمة الشاعر فاضل السلطاني ثمة احترام كبير لمسألة مهمة جدًّا، تخص تقاليد تراكمت عبر الترجمات العربية الست التي درسها في كتابه، وهذا مما يُحمد عليه المترجم كثيرًا**

يقين المترجم العربي الخاص بصعوبة القصيدة، واشتباكها العويص مع التراث الشعري والنثري العالمي.

نجد هذا الشرح والتفسير في ترجمة اليوسف، ولؤلؤة، والسلطاني. التقليد الرابع يتعلّق بترجمة دراسة «أجنبية» ونشرها في الكتاب ذاته مع القصيدة. ونحسب أن اليوسف هو من بدأ هذا التقليد، عندما ترجم ولخص ما كتبه الدكتور روبرت ب. كابلان. ولقد تواتر هذا التقليد في ترجمة لؤلؤة الذي ختم كتابه بعرض موسع للدراسات والكتب التي اختصت ودرست قصيدة الأرض اليباب، وترجمة السلطاني، وقد وضعنا صاحبها في السياق الأصح لتناصّ القصيدة مع التراث العالمي عندما ترجم فصلًا من كتاب «قصائد تي. إس. إليوت» لمؤلفيه كريستوفر ريكس، وجيم ماكيو، ونحسب أن ترجمة هذا الفصل تتيح للقارئ العربي إمكانيات جديدة ومختلفة لفهم الأرض اليباب. التقليد الخامس يختص بالدراسة المقارنة التي وصلت إلى أقصى كمالها ونضجها لدى الشاعر السلطاني.

يعيد السلطاني موضعة هذه التقاليد في سياق كتابه؛ فالأولية عنده كانت، بعد تقديم الشمعة للكتاب، ومقدّمة قصيرة، لترجمة القصيدة موضوع الكتاب، ثم ترجمة هوامش إليوت، ثم شرح عام لمضمون القصيدة، ثم الدراسة المقارنة للترجمات السابقة، وكانت الخاتمة خاصة بترجمة الفصل المذكور من كتاب كريستوفر ريكس وجيم ماكيو. وهذا الترتيب يقترب إلى حد ما من ترتيب كتاب لؤلؤة، سوى أن الأخير قد صدَّر كتابه بفصل عن الشاعر، ثمّ إنه أفرد للمخطوطة الجديدة، وقتها،


فاضل السلطاني


خلدون الشمعة

فصلًا أسهب فيه بعرض أصول قصيدة الأرض اليباب عبر طبعاتها الأولى حتى ظهور المخطوطة الجديدة. وفي تصوري أن تقديم الترجمة للقصيدة على سواها استعادة لأهمية القصيدة، وكأن المترجم يقول لنا: ترجمتي المختلفة وقد بنيتها على أساسين، الأول هو نقد الترجمات السابقة، والثاني معرفة محترمة بتناصات القصيدة مع التراث العالمي.

في متاهة البرج ثمة ضوء بعيد

في ترجمة السلطاني تستعيد الترجمة العربية سياقاتها العربية الدَّالة؛ إذ نجد فيها جملة شعرية عربية تتجاوز الحوشي من الألفاظ، وهي نظيفة من التراكيب العامية التي دأب لويس عوض على استخدامها، فورَّط المترجمين اللاحقين عليه في استخدامها، حتى غاب أي حرج يمكن أن يشعر به المترجم العربي من ترجمة فقرات كاملة بالعامية المصرية كما حدث مع ترجمة «نبيل راغب» للأرض اليباب وقد سمّاها «أرض الضياع». ويُحمد لترجمة السلطاني ابتعادها مما سمّاه أحد مترجمي القصيدة الشهيرة بـ«المحكية العربية» أو «العربية المحكية»، وقد استعان بها في ترجمة الكلام الشعبي لشخصيات الحانة في القصيدة. ونحن لا نعرف كيف نسمّي الاستخدام الخاطئ لنظام الجملة العربية بـ«عربية محكية»، في حين أن حقيقة الأمر لا تزيد على تعمُّد الخطأ أو تعمُّد التجاوز على أنظمة الكلام والكتابة العربية.

في النهاية لا عربية محكية سوى العاميات العربية! ومما يُذكر لترجمة السلطاني ميله إلى استخدام الاسم المنصوب بدلًا من الفعل، ويأتي غالبًا بصيغة اسم الفاعل أو اسم المفعول، وتأخذ وظيفة «الحال» غالبًا، نظير ترجمته: «جرذيّ انسلَّ بهدوء بين النباتات/ ساحبًا بطنه الموحلة على الضفة»، وهي بصيغة الفعل في ترجمة لؤلؤة مثلًا: «انسلَّ جرذ رويدًا خلال العشب/ يجرجر بطنه الموحل على الضفة». وهي بالصيغة الفعلية كذلك في ترجمة عوض «وهو يجر على الشط بطنه المغطى بالوحل». وبالإمكان القول: إن استخدام الوصف المنصوب هو سياق التزم به السلطاني في ترجمته كلها.

يبقى الأمر الأهم في ترجمة السلطاني أنها مثَّلت ما يمكن تسميته بذاكرة الترجمات العربية. نتحدث هنا عن «أخذ» الأصلح من الترجمات السابقة. ولا يعني هذا الأمر مطلقًا أن ترجمة السلطاني كانت تجميعًا من الترجمات السابقة، إنما يُفيد أن المترجم هنا لم تأخذه العزة بالإثم كما يُقال في مواقف مشابهة؛ فيعمد إلى الإتيان بترجمات مخالفة فقط لأجل الاختلاف. ما يظهر أمامي، على عشرات «الجذاذات» التي سجلت عليها ملحوظات سريعة، منها ما هو خاص بما أخذه السلطاني من ترجمات سابقيه، يظهر هنا منطق الخبير الذي يعترف بجهود سابقيه عندما يجد الترجمة في سياقها الصحيح، وينتقد الهفوات والترجمات المرتبكة. منطق الخبير هو ما جعل ترجمة السلطاني تبدو أشبه بذاكرة يمكن الركون إليها في سياق مراجعة ترجمات الأرض اليباب، ونحسب أن اشتغال هذه الذاكرة فيه بعض ما أسماه «الشمعة» بفعل الانتخاب الداروني.

وفي هذا السياق فإننا نتحدث عن عنوان القصيدة وعناوين مقاطع القصيدة الخمسة التي اضطربت على أيدي المترجمين حتى استقرت في ترجمة لؤلؤة. وهناك الترجمات

المتماثلة أو المتقاربة، وقد نجد ترجمات متناسخة، وقد فضَّل السلطاني أن يبقيها في ترجمته مثل مفتتح القصيدة «نيسان أقسى الشهور». فيما يخص عنوان القصيدة فإن أدونيس/ الخال، ولويس عوض، وماهر شفيق فريد، وتوفيق صايغ، قد ترجموه إلى «الأرض الخراب»، فيما فضَّل لؤلؤة أن يترجمها إلى الأرض اليباب، وتابعه يوسف اليوسف، ليستقر العنوان في ترجمة السلطاني بصيغته الأخيرة «الأرض اليباب». ونلحظ أن ما يستقر في ترجمة السلطاني من اجتهادات سابقيه يُلحق، غالبًا، بتفسير يضيء لنا سبب الاختيار والتفضيل. في اختياره صيغة «الأرض اليباب»، مثلًا، فإن السلطاني يفسر هذا الاختيار بأن «اليباب» هو الأدق؛ ذلك أن المعجم العربي يعطي لكلمة «يباب» معنيين، هما: الخراب واليبس. والقصيدة، كما يكتب السلطاني، تتحدث «عن أرض قاحلة، جافة حتى من قطرة ماء، فلا شيء غير الصخور». وهو تفسير يقترب من تفسير لؤلؤة لتفضيله «اليباب» على «الخراب»؛ فاليباب عندهما يحيل إلى اليبس وفقدان الماء. في حين نجد السلطاني يصمت عن مسألة الجرس الموسيقي الذي قدَّمه لؤلؤة على يبس الأرض.

في عناوين مقاطع القصيدة الخمسة، فقد استقرت في ترجمة السلطاني بصورة تماثل وضعها في ترجمة لؤلؤة سوى أن عنوان المقطع الخامس ترجمه السلطاني إلى «ماذا قال الرعد»، في حين ترجمه لؤلؤة إلى «ما قاله الرعد». والعناوين هي: دفن الموتى، ولعبة الشطرنج، وموعظة النار، والموت بالماء، وماذا قال الرعد. ما يبدو لنا، من الترجمات التي أمكنني الرجوع إليها، أن هناك استقرارًا لدى المترجمين العرب على ترجمة عنوان المقطع الأول إلى «دفن الموتى». وهو حال ترجمة عنوان المقطع الثاني إلى «لعبة الشطرنج». ونلحظ اختلافًا جزئيًّا في ترجمة عنوان المقطع الثالث «موعظة النار»، وهي الترجمة التي اختارها عوض، ولؤلؤة، والسلطاني، وشذ عنهم اليوسف بترجمة جزئها الأول إلى «عِظَة» النار. وفي المعجم العربي «العِظَة» و«الموعظة» النُّصح والتذْكير بالعَواقِب، لكننا نفهم من بعض إشارات المعجم العربي أن «العظة» تُفيد التذكير بالخير، أما «الموعظة» فتُفيد التذكير بالخير والشر، وهي أصلح وأدق من كلمة «عِظَة» للتعبير عن القسم الثالث، وهو الأطول في القصيدة، ويخص «موعظة النار» التي خرج بها «بوذا» على أنصاره حاثًّا إياهم على التخلي عن الشهوات.

> **الأمر الأهم في ترجمة السلطاني أنها مثَّلت ما يمكن تسميته بذاكرة الترجمات العربية**

وقد يبدو أن للأمر بعدًا آخر؛ ذلك أن سياقات الخطاب المباشر في تراثنا العربي تجعل المتعالي يقول للحكيم المجرب الثياب: عظني؟ ولا يقول «أوعظني». بِمَ يُفيدنا هذا الفارق؟ إنه يقول لنا: إن العظة مباشرة لا ترتبط بالواعظ، بينما الموعظة عكسها مرتبطة بالواعظ في زمان ومكان مختلفين. ثمّ إن العظة مخففة صوتيًّا تصلح للحديث المباشر، أما الموعظة فهي للسرد، وهو سياق هذا القسم من القصيدة. ومع عنوان القسم الرابع نجد أنفسنا أمام اضطراب المترجمين، فقد ترجمه لويس عوض إلى «الموت غرقًا»، وتابعه «نبيل راغب» في ترجمته، لكن ترجمات اليوسف ولؤلؤة والسلطاني تواترت فيها الترجمة إلى «الموت بالماء». وجملة/ العنوان: الموت غرقًا أبلغ؛ لأن التقدير هنا «غارقًا»، والحال يجب أن تكون مشتقة، والمصدر يؤول بالمشتق، وهو الاستعمال الأوسع في العربية. ثمّ إن جملة «الموت بالماء» تضمر حالًا محذوفة، وهي «غرقًا»، والباء هنا «بالماء» واسطة، ولا تُفيد الاستعانة. ونصل إلى ذروة الاضطراب مع ترجمة عنوان المقطع الخامس؛ فقد ترجمه عوض إلى «ما قاله الرعد»، وتابعه لؤلؤة ونبيل راغب، بينما ترجمه اليوسف إلى «مقالة الرعد»، واختار السلطاني صيغة الاستفهام؛ فترجمه إلى «ماذا قال الرعد». وفي الحقيقة أن «ما» في جملة «ما قاله الرعد» أقرب إلى كونها «موصولة» منها إلى الاستفهام «لأن الاستفهام يتطلب حذف الهاء من الفعل قال، أو أن يكون هذا الضمير عائدًا على اسم موصول محذوف والتقدير: ما الذي قاله الرعد؟». وإذا كانت «ما» موصولة فنحن في سياق الإخبار وسياق السرد وفضاءاته، وهو ما رجحه اليوسف، ضمنًا، عندما ترجمها إلى «مقالة الرعد»، والمقام هو مقام استفهام وليس إخبارًا عن أمر بعينه، وهكذا ستكون أبيات المقطع جوابًا مفترضًا لاستفهامية العنوان.

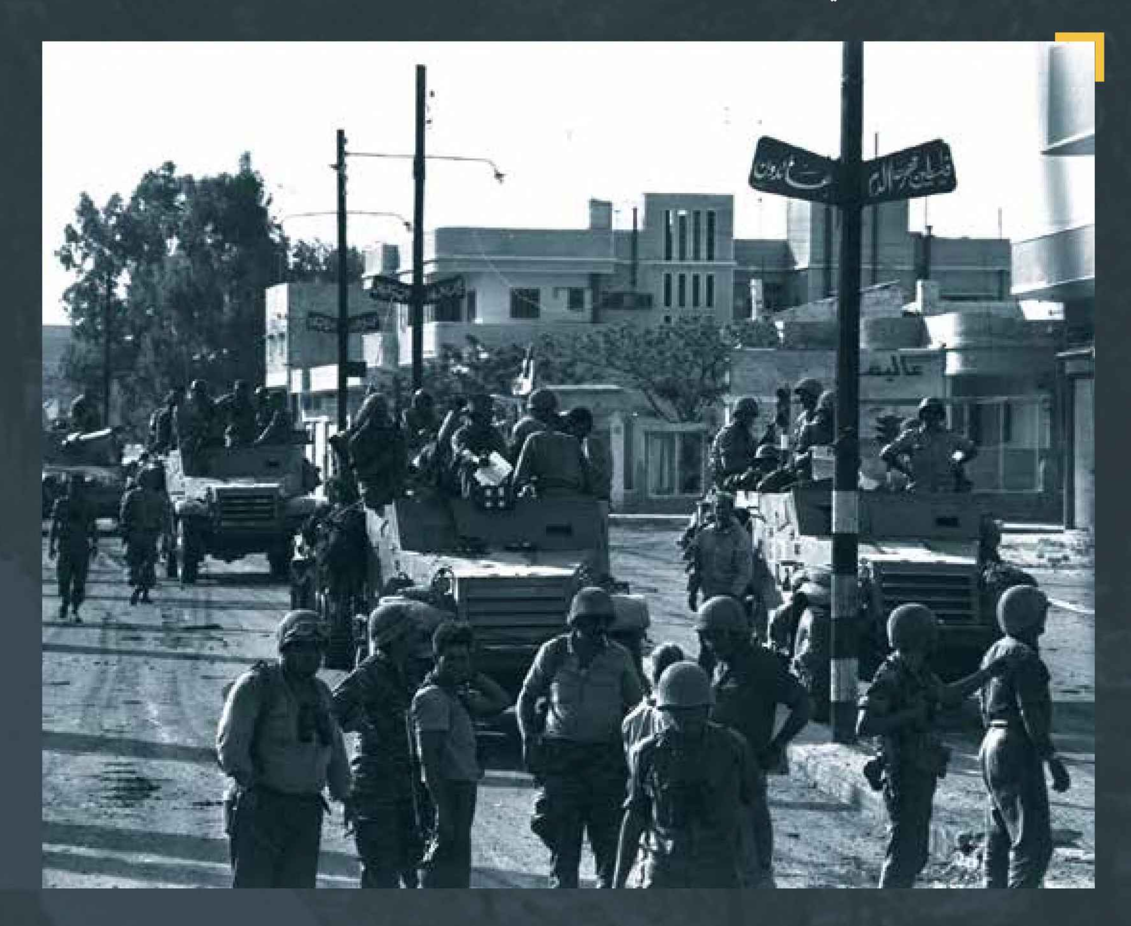
يوميات حرب الأيام الستة

لوران غاسبار شاعر فرنسي
ترجمة: حسونة المصباحي كاتب وروائي تونسي

لوران غاسبار (١٩٢٥- ٢٠١٩م) شاعر فرنسي من أصول رومانية، عمل طبيبًا جراحًا في المستشفى الفرنسي في القدس من عام ١٩٦٣-١٩٦٨م، ثم انتقل إلى تونس ليعمل في مستشفى شارل نيكول، حتى تقاعده مطلع تسعينيات القرن الماضي. هنا ترجمة لليوميات التي كتبها عن حرب الأيام الستة، التي كان شاهدًا على وقائعها من بدايتها إلى نهايتها.

الليلة الفاصلة بين ٥ و٦ يونيو ١٩٦٧م

في الخارج، الليل تخترقه البروق، والصفّارات والانفجارات تتابع بشكل جنوني، عليها تتعرّفُ الذاكرة بحفْر فوريّ لا مفر منه في هاوية مؤلمة من دون قاع (كان لوران غاسبار جنديًّا في الحرب العالمية الأولى)، شعور بأن كل شيء مُلْتَحم ومتصَلّب، الليل، لكن لم يتبقّ إلا نُتَف قليلة من الليل، ومن الأرض، ومن الجدران والأجساد وقد باتت غنيمة لزلزال جيولوجي. القَصْف المصمّ للآذان لسلسلة من الانفجارات متْبُوع ببضع لحظات من الصمت، وكثافة الصمت تبدو غير طبيعية،



وهو كافٍ لاسترداد الأنفاس، ولاستعادة التأرجح بين الأمل والخوف. ثم من جديد الضجيج المرعب، والارتجاج، والبروق الخاطفة. والمولّدُ الكهربائي كان قد انفجر منذ ساعات، ونحن نستعين بمصباح النجدة غير أنه سرعان ما انطفأ هو أيضًا. عندئذ لجأنا إلى مصباح الجيب. من المستحيل عدم الانصات إلى المسار الذي يبدو مديدًا، ودائمًا يقترب من صفّارات القذائف الضخمة، وفي بعض الأوقات تبدو الانفجارات جد قريبة حتى إننا نُجْبَرُ على أن ننحني، بل نقرفص للحظة وجيزة، والفعل الوحيد الذي بإمكان العنف وحده إيقافه، دفاع جيد ضد الخوف.

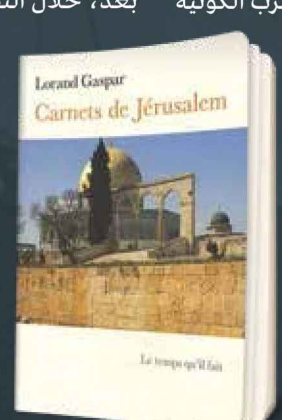
بين عمليتين جراحيتين، تستبد بي صور مرعبة لا تزال تتزاحم في ذاكرتي منذ أزيد من عشرين عامًا وأنا جندي على الجبهة الشرقية خلال الحرب الكونية الثانية، من دون أن تكون لي القدرة على صدها وإبعادها مني، ثم هذه الفكرة التي لا يمكن تجنبها، التي تُكَثِّفُ أو تُلخّصُ كل تناقضات الطبيعة البشرية، ففي حين يبذل بعضٌ كلّ ما وسعهم ليتقاتلوا مع آخرين -إجمالًا هم أنفسهم- يحاولون جاهدين أن يُرَتّقوا وأن يرقّعوا، مُستعملين مواهب المهارة نفسها في التقنية، وفي الذكاء.

بين منتصف الليل، والساعة الثانية فجرًا، سلسلة أخيرة من قصف الطيران والمدفعية، والهدوء الذي أعقب ذلك يبدو مُهدّدًا وغير معقول، ثم في نهاية وقت ليس بمقدوري تحديده، تصّاعد كما من أعماق أرض الليل، غمغمة تجسّدت ببطء: ضجة الدبابات وهي تتقدم. وقبل الفجر بقليل، اقتحم المظليون الإسرائيليون المستشفى. وبأسلحتهم الأوتوماتيكية، وعتادهم العسكري بدوا كما لو أنهم قادمون للتو من كوكب آخر.

«أوري» مظليّ من طينة نادرة. بعد وقت وجيز من اقتحام المستشفى من دون أي حادث، جاء لينصحنا بإنجليزيته «المُكَسّرة» بألّا نخاف، وأن الجنود الإسرائيليين لن يؤذوننا، وأنه بعد بسط النفوذ على «أرض إبراهيم، وإسحاق، ويعقوب»، سوف يكون كل شيء على ما يرام. وحتى عندما تخذله العبارات، يظل متمسكًا بلغة شكسبير

يمكنني أن أرى المسجد الأقصى وقد تحولت ساحته إلى مأوى للسيارات والشاحنات العسكرية.. قلت في نفسي: إن الصليبيين قد يكونون ربطوا خيولهم في الموضع نفسه

ليعبر لنا عن فرحه وعن سعادته، مُستعينًا بحركات سريعة كما لو أنه يرقص: «أنتم في بيتكم الآمن». كان يردد وهو يلوّحُ ببندقيته بيد، وبالتوراة بيد أخرى. ومن المؤكد أن عقيدة هذا الجندي الصغير الأمرد، البالغ من العمر سبعة عشرة عامًا، الذي يضع الطاقية التقليدية تحت القبعة العسكرية قادرة على زعزعة الجبال. فيما بعد، خلال النصف الأول من النهار، وأنا أنزل المدارج من الطابق الأول باتجاه قسم العمليات الجراحية، أجبرني قصف على أن أحتمي بالجدار الذي يُحيط بالفتحة، وإذا بي أجد نفسي وجهًا لوجه مع «أوري» الذي كان نصف مختبئ خلف الجدار نفسه، محاولًا تمرير بندقيته ورشاشته عبر مُرَبّع مكسور، وكان القصف قادمًا من معركة دبابات كانت تدور حول المستشفى؛ الدبابات الأردنية قادمة من الشمال، من خلف المبنى على طريق رام الله، وأما الدبابات الإسرائيلية، وبخاصة سيّارتان عسكريتان سريعتا الحركة، فقد كانت تتقدم مُحتمية بجدران المستشفى، عبر الشارع الذي يفصلنا عن مستشفى العيون البريطاني، على طول واجهتنا باتجاه الجنوب.



وحين تصل بسرعة إلى أقصى غرب أو شرق واجهتنا، يكون طريق رام الله تحت رحمة القصف. والدبابة الأردنية الأولى أصيبت بسرعة، وشرع «أوري» في التهليل تعبيرًا عن استبشاره، ملوحًا ببندقيته فوق رأسه كإشارة للنصر، ثم راح يطلق الرصاص باتجاه الأردنيين الذين كانوا يخرجون من الدبابة المحترقة، وحين انتهى من ذلك، انخرط في حركاته الراقصة من جديد، وعلى الرغم من أني حاولت كبح جماح حماسه المفرط بتحذيره من أن الدبابة الأردنية الثانية يمكن أن تصيبنا، ومُعْلمًا إياه بأن

المستشفى يعجّ بالجرحى، فإنه أبى الاستماع إليّ، ولكي يخفّفَ من وطأة مخاوفي، كان يرفع إصبعه إلى السماء ليوحي لي بأننا تحت حماية الرب العظيم.

بعد انتهاء معركة الدبابات، خرجنا لكي نُسْعف بعض الجرحى، وكان المشهد مؤثرًا للغاية: عشر من السيارات المركونة في الشارع الذي يفصل بين مستشفى «القديس جان» و«القديس جوزيف»، التي كانت قد وضعت في مأمن من الخطر بحسب ما أظن، داستها الدبابات الإسرائيلية وهي تتقدم بين البنايتين.

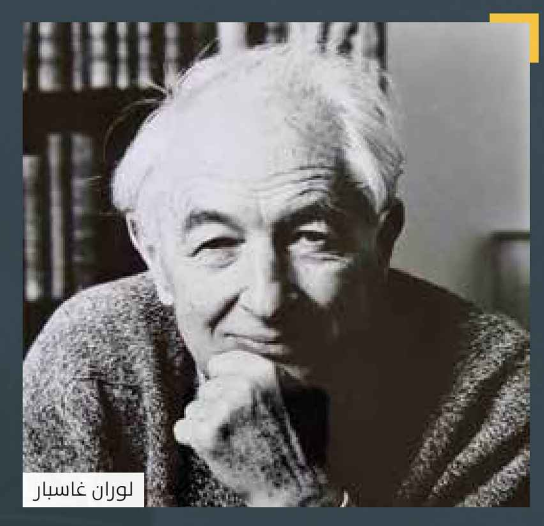
الأربعاء صباحًا

لا يزال هناك قصف مُتفرّق في الحيّ؛ قنّاصة مُعْتَصمون في المنازل قتلوا أو جرحوا جنودًا آخرين هذا الصباح، درجة الحرارة ٣٨ في الظل. مُلْتَصقًا بالجدران، وصلت إلى البيت الذي يبعد مئتي متر من المستشفى. القطط، في راحة بال تمامًا، تبدي فرحها بقدومي، وتطالب بالأكل، أما الحصانان فيرجفان، ويهتزان لمجرد سماع أدنى ضجة.

في اليوم التالي، عند عودتي، وجدت باب الدخول مُحطمًا، والبيتَ منهوبًا، فكما لو أن عاصفة هوجاء مرت من غرفة إلى أخرى تاركة أكوامًا متشتتة، وسراويل داخلية، وجوارب غير مُتَجَانسة موضوعة إلى جانب أدوات الطبخ، وألعاب أطفال، وعدد كبير من الأوراق عليها ملحوظات: «الصليبيون اقتحموا المدينة كلها ليسلبوا الذهب، والفضة، والجياد، والبغال، ناهبين جميع البيوت»، (ويليم الصوري، مؤرخ الحروب الصليبية، ومستشار بلدوين الرابع ملك مملكة بيت المقدس ورئيس أساقفة القدس). حدث ذلك في القدس قبل ٨٦٩ سنة.

الخميس ٨ يونيو

حرارة خانقة، المدينة القديمة مُتعفنة كما لو أنها مصابة بالطاعون، فِرَق من المُتَطوّعين منشغلة بحمل الجثث، المستشفى النمساوي، الوحيد الموجود خلف الأسوار، ليس به مكان للجرحى، أما الشوارع المزدحمة عادة، فهي فارغة وغارقة في صمت مريب. على مسافات تبتعد الواحدة بعد الأخرى، طلقات رشاشات تبدو مُريبة هي أيضًا.



لوران غاسبار

جاء في سفر إرميا: صعد الموت إلى نوافذنا، دخل قصورنا، قطع الأطفال من الشوارع، والشبان من الساحات، قلْ هذا كلام الله، تقعُ جثثُ الناس كالذبابة على وجه الحقل، أو كأنها حُزَم تركها الحاصدون وراءهم ولا من يربطها.

* * *

سُمح لي بزيارة المجموعة الفرنسية «سانت-آن» وهو واحد من أروع المعالم الرومانية، تلقى ستّ قنابل على جانبيه، لكن لا ضحايا بشرية. من سطح ما، يمكنني أن أرى المسجد الأقصى؛ ظاهريًّا يبدو أنه لم يُمَسّ بسوء، أما ساحته فقد تحولت إلى مأوى للسيارات والشاحنات العسكرية، قلت في نفسي: إن الصليبيين قد يكونون ربطوا خيولهم في الموضع نفسه يوم الجمعة الخامس عشر من يوليو ١٠٩٩، وقد جاء في رواية مؤرخ مجهول: بعد اقتحامهم المدينة، واصل حُجّاجُنا قتل العرب وطاردوهم حتى احتموا بهيكل سليمان. وانطلاقًا منه، شنوا علينا معركة أشد ضراوة من معارك اليوم بكامله حتى إن الهيكل كله أضحى ملطخًا بالدماء.

الدعابة التي نرجو أن تكون طابعًا إنسانيًّا أكثر من العنف، لم تفارق الآباء الدومينيكيين، رووا لي أنهم وهم يجتازون الساحة بين الكنيسة والدير، تخفّوا خلف الأعمدة بعد أن فاجأتهم طلقات موجهة نحو قبة الجرس، حيث وضع الجيش الإسرائيلي رشاشًا ثقيلًا، بينما كانت كتل من الصخور تتدحرج من كل النواحي، وبين طلقتين، تعالى صوت الأب كورويار وهو يقول: «إنها محكمة تمييز حقيقية».

الجمعة ٩ يونيو

من ذلك السطح، وهو واحد من أجمل السطوح في القدس، يمكنني أن أشاهد في الوقت نفسه ساحة المسجد الأقصى بقبة الصخرة، وحائط المبكى. إنها الساعة السادسة والنصف مساء، الشمس تقترب من أفق القباب، تعلو عليها قبة «سان سيبولكر»، والأحجار الشقراء للحرم سابحة في إشراقة سحرية، مُكوّنة من عدد غير متناهٍ من تدرجات اللون الأحمر، ومرتبطة بسائل مضيء يَصّاعد من الأعماق بقوة لا تُقهر. إنه يوم الجمعة، قبل ساعات قليلة، خرج المصلون المسلمون من صلاة منتصف النهار، والآن أنا أشاهد مجموعات من اليهود، أغلبهم من الأرثوذكس بقفاطين سوداء وأخرى حريرية أو داكنة أو بلون الصحراء، تتدفق نحو حائط المبكى، بعضهم يضعون على رؤوسهم أو على أكتافهم شالًا واسعًا للصلاة، لونه بيج، مخطط بلون داكن، آخرون يحتفظون بقبعاتهم السوداء، أو بطاقياتهم الواسعة من الفرو. شيئًا فشيئًا تستحوذ قوى وعي تاريخي مشترك على الأجساد، تعبّرُ عن نفسها بحركات تمايل والتواء. كل واحد يُصلي منفصلًا عن الآخرين، مُحرّكًا جسده المُنْغرس في الأرض بحسب الوتيرة الخاصة به. والنظر إليها من أعلى، ترسم تلك الجموع أشكالًا متحركة، وأمواجًا، ودوامات، تتشكل، ثم تفقد أشكالها بطريقة غير مُتوقعة ظاهريًّا. ومع ذلك هي تبدو كأنها تبسط تموجاتها كما لو أن يدًا عريقة في القدم تَمْشُطُ تلك الألوان المتوزعة بين البيج والداكن والسوداء الحريرية، تَمْشُطُ ألمَ وأملَ شعب.

في اللحظة نفسها التي اختفت فيها الشمس خلف «جبل صهيون»، تعالى الأذان للصلاة من صومعة الحرم، وامتد ليشمل كامل المدينة العتيقة: «الله أكبر». وبعد حين من الزمن، رنّ ناقوس في مكان ما معلنًا عن صلاة التبشير.

عقب بضعة أيام من الذهول والحذر، استعادت الحركة التجارية حيويتها بعنف، والسيّاحُ الإسرائيليون كشفوا أنهم مستهلكون نهمون لكل السلع التي تباع في المدينة القديمة. بحثت عن أشياء نادرة، وعن ذكريات الأيام الأولى. وللصعود، عند القدوم من «وادي الجزّ»، باتجاه «حائط المبكى»، لا بد من اجتياز العديد من العقبات من تدبير فتيان تعلموا أربع كلمات من اللغة العبرية، وهم يلوّحون بمناديل وأبسطة للصلاة مصنوعة

> **أخبرنا الجندي الصغير الأمرد وهو يلوّحُ ببندقيته بيد وبالتوراة في الأخرى أنه بعد بسط النفوذ على «أرض إبراهيم وإسحاق ويعقوب» سوف يكون كل شيء على ما يرام**

في الصين، ويلحّون كثيرًا لشرائها، وأما المسابح التي من خشب الزيتون المزيّف فهي من صنع محليّ.

* * *

طفلة في الثامنة من عمرها عندما أتى بها والدها وقد انكسرت ركبتها بسبب قذيفة، كانت المعركة على أشدها حول «شيخ جراح»، وفيما بعد اكتشفنا أن انفجارًا بسيطًا للغاية سبّب ضررًا نهائيًّا في واحد من عصب العين، ومعنى هذا أنها ستنهي حياتها عوراء. بصوت رماديّ ذابل ورتيب روت كيف أن أخواتها الأربع، ووالدتها قُتِلْنَ بالقرب منها، واصفة بطونهن المبقورة، ورؤوسهن المنفجرة من دون أن تغفل عن ذكر التفصيلات الصغيرة، وبعد أن استيقظت من البنج، لم تفتح فمها أبدًا إلا لتطلب المساعدة حين تشتد آلامها. فلا حوار، ولا ابتسامة.

اليوم وضعنا بالقرب منها فتاة صغيرة أخرى في سن الخامسة، كانت قد فقدت إحدى ساقيها، ورأت والدها وجدّيها وقد مزقت القذائف أجسادهم، مع ذلك لم تفقد ابتسامتها، وقد لمحت بشيء من الفرح الفتاة الصغيرة تبتسم وتتكلم بصوت عذب إلى القادمة الجديدة.

١٢ يوليو

في أثناء زيارة طبية إلى الآباء «لاترون»، رووا لي التدمير الكامل لثلاث قرى حدودية (بعد إجلاء السكان)، اثنتان منها ذكرا في العهد القديم. انطلقنا إلى واحدة منها، لم يُسمح لأي أحد بالدخول، حقل من الأحجار ينبثق منها هنا وهناك جزء من كرسي، أو طاولة، أو حشيّة، أو سروال قديم، وكانت هناك قطط جائعة تطوف فوق الخرائب.

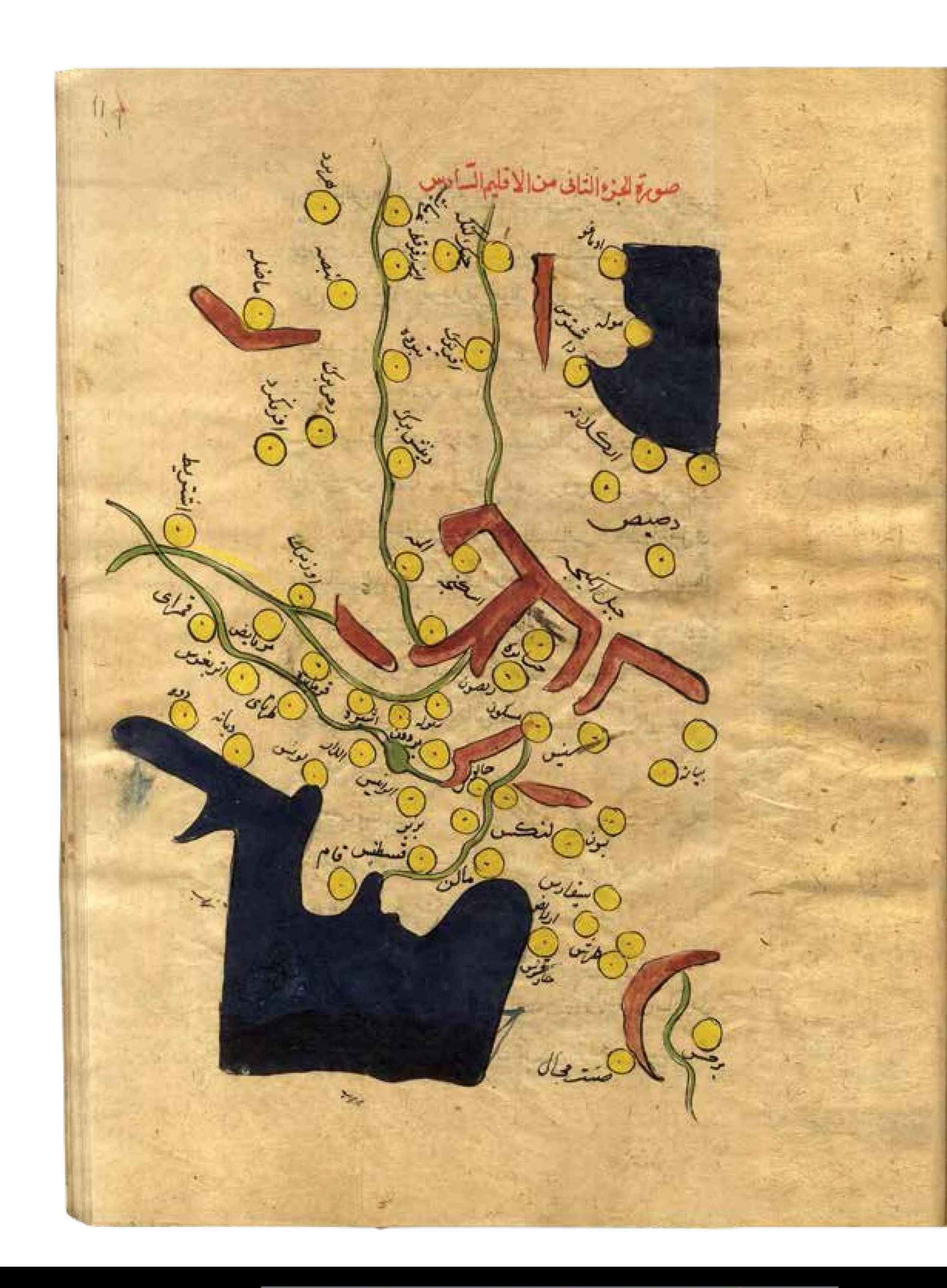
المصدر:

- Carnets de Jerusalem, Lorand Gaspard, Aux éditions, Le temps qu’il fait - Paris 1997.

ان هذا الجزء الاول من الاقليم السادس تضمن في حصته ارض برطانية
باسرها وبعض بلاد ارض صابن وارض مسطو وها نحن نصف ما
بين بلادها من الاميال والمسافات على نحو ما فعلناه في غيرها من البلاد الداخلة
في سواد الاجزاء من هذا الكتاب بعون الله تعالى **المسافات** من بلغر الى صنت حوان
سبعون ميلاً من صنت حوان الى القلادره اربعون ميلا وبها من ارض مسطو
من بنارس الى مدينة قشال اربعون ميلاً ومن قشال الى طرهن سبعين ميلاً
وكذلك من بلغر الى نانطس سبعون ميلا ومن نانطس الى شنت محيال مائة ميل و
ثلثون ميلا في البر وفي البحر ثمان مائة ميل وثلثون ميلاً **الطريق من بانطس الى**
شنت محيال في البحر وفي البر من نانطس الى مدينة رعلش ثمانون ميلاً و
من رعلش في البر الى صنت محيال خمسون ميلاً ومن خرج من بانطش
مراحل الى مدينة رايض خمسون ميلاً ثم الى رودن على طرف الجون ستون ميلاً
الى لينس خمسون ميلاً الى مدينة كبنكوين مائة ميل الى صنت كرهين خمسون
الى صنت شاو مائة وخمسون الى صنت مهلو مائة ميل الى مدينة ذنام خمسون
ميلاً الى مدينة ددل خمسون ميلاً ثم الى مدينة شنت محيال خمسون ميلاً
وكذلك ايضا من شنت محيال في البر الى مدينة مانص ثلثون ميلاً ومن
صايص ايضاً الى مدينة حارطرس ثمانون ميلاً ومن صانص الى رنش الى
رذون على البحر اربعون ميلا   تسعون ميلاً

صورة الجزء الثاني
من الاقليم السادس

أُنْسُ المُهَج وحدائق الفَرَج
تأليف الجغرافي الشريف أبي عبدالله الإدريسي، (ت: ٥٦٠هـ/١١٦٥م).



مخطوط كُتب في القرن (١٢هـ/١٨م)، مزوَّد بـ(٧٣) خريطة.

من المخطوطات النادرة بمركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية.





فيصل درّاج
ناقد فلسطيني

الطريق الطويل إلى فعل: كتَب

قال لي بنبرة مغتبطة ناصحة: إن الكتابة فن رفيع يحتاج إلى موهبة، وكبت ابتسامة تعد بكلام لاحق: يلزمك ويلزمنا جميعًا تفجير اللغة، ابتكار لغة خالصة متحررة من القواميس. كان شاعرًا بلا قصائد، وناقدًا أدبيًّا بلا نصوص، كوني الثقافة، ولا يعرف إلا لغة عربية منقوصة. وختم كلامه قائلًا: الكتابة ليست مجرد أفكار، إنها لغة. أطلق جملته ونظر في عينيّ طويلًا. ولأن الحريق يأتي من واهن الشرر، فكّرت بما سمعت، ولو بقدر، وسألت نفسي وبلا مقدمات: كيف تعلّمت الكتابة، وهل لها بدء، وكيف تختتم سطرًا أخيرًا، يكتمل أو يظل ناقصًا؟

في أوائل خمسينيات قرن مضى في مدرسة دمشقية محاطة بالأشجار، قريبة من «نهر يزيد»، في مدة تودّع الطفولة وترحّب بالصبا، كان للكتاب مهابة شيخ ستيني رحيم الصوت، يشرح معنى الروح، ويفصّل في الخير والشر، ويصف فضائل المطر، ويمرّ على مأساة فلسطين، ويأخذ شهيقًا طويلًا ليحكي لنا عن: مصارع

العشاق. أعرف منتحرين، تبادلوا مع المعشوقة الثاكلة نظرتين وآهات مديدة. كنا تجاوزنا العاشرة بقليل، نوسّع أعمارنا بكلمات مأخوذة من الكتب، كأن يقول التلميذ الذي تشاجر مع غيره: «لا أتنازل عن حقي قِيدَ أُنمُلة»، وأهرع إلى مثال حفظته من كتاب الميداني: «الأمثال». كنا نحاكي لغة غيرنا، ونشعر أننا ازددنا طولًا.

في ذاك الزمن وقف معلّم، ورحل مع العمر الراحل، في «باحة المدرسة»، وأسهب في تعداد فضائل القراءة، وحدّق فينا وتلفّظ بتعبير غريب: «أبطال القلم» ترك في ذهني دهشة واسعة. تساءلت: كيف يكون للقلم بطولة، وهل هناك بطولة من حبر وورق؟ وفي ذاك الزمن، الذي أعقب سقوط فلسطين، كانت صفة البطل شائعة في الكلام، يطلقها على أنفسهم أشخاص لا يشرحون الأسباب، يستعذبون ترديد جملة منقوصة: «جيل القدر»، كنا نستعجل الزمن كي نصبح جديرين بالصفة الغامضة، ونكاثر في جيوبنا الأقلام...

حين سألت المعلّم عن معارك «أبطال القلم» أجاب: «إنهم يا بنيّ قادة الفكر المدافعون عن الحقيقة والفضيلة وسلامة اللغة، وهم الذين يعتبرهم «الآخرون» أبطالًا». لم تكن الحياة قد علّمتني بعد التعامل مع كلمة الحقيقة بصيغة الجمع، ولا النفور من كلمة «الآخرين»، التي تشير إلى مجموعة غير قابلة للتعيين. ترسّبت في ذاكرتي كلمات المعلّم زمنًا طويلًا، وسقط عليها الغبش بعد رحيل الطفولة والصبا. صرت أقول: الطفولة حقبة متسامحة تشهد على زمن مليء بالأسرار وتجمّل الأمكنة. بعد عقود سأبدّل القول: الشيخوخة تساوي بين الأزمنة والأمكنة وتبرهن أن العمر ليلة «كان الصباح لها جبينه».

المعلّم النحيل القامة الذي جمع بين الأقلام والأبطال وانتهى إلى السجن همس في ذهني: سأهبك أكثر من كتاب كي تصبح بطلًا. ابتسم وقال: وَهَبَ أي أعطى بسعادة. كانت الهِبة/ العطاء رواية طه حسين «أديب»، عمله الروائي الأكثر إقناعًا، وآخر لمصطفى لطفي المنفلوطي «في سبيل التاج»، مترجمة بتصرّف عن الفرنسية، ورواية جبران خليل جبران «الأجنحة المتكسّرة»، وأعدادًا من مجلتي «الرسالة» و«الرواية» اللتين كان يشرف عليهما الراحل الكريم أحمد حسن الزيات، ومن مجلة «الثقافة» للمؤرخ الأديب أحمد أمين



طه حسين

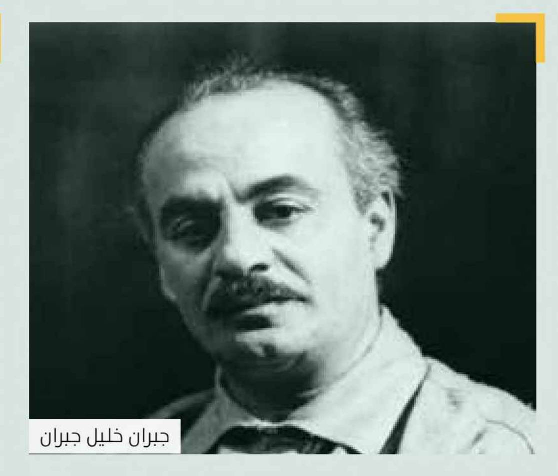
الذي كتب: «فجر الإسلام»، و«ضحى الإسلام»، و«ظهر الإسلام»، وتوقف قبيل أن يصل إلى «الغروب».

كانت الرسالة مجلة ثقافية متكاملة، ترضي قارئًا يهتم بالنقد الأدبي، فيعثر على سجال طويل حول بدايات «المقامة» في الأدب العربي، ودور ابن دريد في تأسيسها، وآخر يطالب بنقد سينمائي، وثالث حريص على الجمع بين الحداثة والتراث، ورابعًا يقارن بين الأساليب ويرغب أن يكون «قلمًا - بطلًا» يعترف القرّاء ببطولته، التي لا تسيل دمًا ولا تشجّ رأسًا، وتهذّب أرواحًا نظيفة تعتبر التهذيب مدخلًا إلى سلامة المجتمع.

أسماء رائدة في القصة

عرّفتني مجلة الرواية، وأنا أقترب من الثانية عشرة، على أسماء رائدة في القصة القصيرة: غي دو موباسان، أو. هنري، وتشيكوف، ارتحت في ذاك العمر إلى مترجم مسؤول يدعى: محمود الخفيف الذي ترجم رواية سان أوكزوبيري «أرض البشر»، ونشرتها دار الكاتب المصري التي كان يشرف عليها طه حسين. كانت «الرواية» تختم صفحاتها بترجمة متسلسلة لأوديسّة، قام بها دريني خشبة.

حاولت بدوري القصة القصيرة وهربت مني في بداية الطريق. أذكر أنني كتب قصة فاجعة النهاية عنوانها: رجل القطار، ذلك الفقير الذي تسلّل ليلًا إلى قطار مسرح وسقط تحت عرباته. أذكر أنني بدأت من أو. هنري، المأخوذ بالمفارقات الضاحكة، التي مسحت مفارقاتها بدموع المنفلوطي في كتابه «النظرات». خبأت القصة اليتيمة في أحد كتب مكتبة نهبها «أصدقاء الطريق»


جبران خليل جبران


مصطفى لطفي المنفلوطي

على حين غفلة.

استمرت مجلة الرسالة ثلاثين عامًا، من بداية ثلاثينيات القرن الماضي إلى بداية ستينياته، كانت واسعة الانتشار، زهيدة الثمن. سألت نفسي مرة: ما مقدار الجهد الجليل الذي صرفه أحمد حسن الزيات في مجلته؟ ماذا تبقى منه وهو قلم - بطل، ماذا تبقى من مجلّته؟ لم أبحث عن جواب، فقد ردّته الأيام إلى تراب، وردّت مجلته إلى أرشيف مغبر أو إلى لا مكان، واحتضنت القبور قراءها أو معظمهم. رغبت في زمن مضى بالتعرف إلى ملامحه، وقعت على ستيني «مُطربَش» نحيف الوجه، إلى جانبه صورة كتاب عن «تاريخ الأدب العربي»، أو عن النحو والبلاغة، لم أتعمّد التدقيق، فما أردت أن أستعلم عنه رحل وأزيحت آثاره.

ذكّرني مآل الرسالة والرواية والثقافة بجملة من إحدى مسرحيات الروماني أونيسكو تكاد تقول: «وهبك الله مكتبة من ألف كتاب، وفي كل كتاب ألف صفحة، وفي كل صفحة ألف سطر، وفي كل سطر ألف كلمة... وغالبًا ما تحترق المكتبات». مكتبات طفولتي عاجلها الانقراض ولحق بها الحريق «في سنوات متأخرة»، بعد أن أضيف إلى المجلات المذكورة واحدة تعود إلى أواخر القرن التاسع عشر تدعى: مجلة الهلال.

تميّزت الأخيرة عن سابقاتها «بالصور»، سواء أكانت لكتّاب أو لآخرين يكتبون عنهم. صورة أحدهم كانت لشاب كثيف الشعر حجب عينيه بنظارتين سوداوين، حديث الملبس، يدعى: طه حسين، صورته في فرنسا أو بعد أن رجع منها إلى مصر حاملًا صفة: الدكتور، كانت له صور أخرى، شاب أزهري بعمّة وقفطان أو ما يشبههما، أشهرته سيرته الذاتية «الأيام» وشجاعة في الرأي تضع الأهواء جانبًا وتتخذ من العقل مرجعًا ما زلت أذكره، بعد قراءة «الأيام»، طفلًا أطفأ التخلّف نور عينيه، يقف أمام سياج يلاحق صورًا متلاشية سيصرفها ظلم الحياة ويستبقي عتمة خالصة، أو أن أستعيد ملامحه مقهورًا في كُتّاب البلدة مع شيخ يرمي الصبية بحذاء من مسامير وكراهية ولغة زاجرة. سيساوي لاحقًا وقد غدا وزيرًا للتعليم بين المدرسة والماء والهواء، ويحدّد معنى التعليم، فيقول: لا تعليم بلا ديمقراطية، فهو أميّة من نوع مختلف، ولا ديمقراطية بلا تعليم، فهي سخرية من عقول الأبرياء.

صور الأعمى - البصير

دفعتني صور الأعمى - البصير إلى قراءة روايته «أديب» ظهرت عام ١٩٣٦م، «وهبني» إيّاها معلمي الصالحُ، حيث الأديب كما رآه حسين، حريص على الاتصال بالناس ومقاسمتهم هواجسه وأحاسيسه. فصل بين «الشيخ» والمثقف الحديث، بلغة مجرّدة أولى، أو بين العمامة والطربوش، بلغة وصفية ثانية، فأحدهما مشغول بالفقه والنحو وأصول العلم، وثانيهما ملتفت إلى اللغات القديمة والحديثة وعلم التاريخ والبحث عن «مستقبل البشر» أو «مستقبل الثقافة في مصر»، بلغة أكثر تحديدًا.

لم يكن بين صورتَي المنفلوطي وجبران صلة، سوى حضورهما معًا في مجلة الهلال؛ الأول مرتاح الوجه وافر الصحة يرتدي ما يرتديه أعيان الريف من غطاء الرأس ولباس تقليدي أنيق، وثانيهما أوربي اللباس واضح

الشاربين تسكن وجهه نظرة متأملة مع مسحة من شجن. قرأت «عَبَرَات» الأول وأدهشني بلغة واضحة الصناعة تعيدنا إلى القاموس غير مرة، كنا نرى فيها دليلًا ومرشدًا إلى البطولة. ما حيّرني، أكان ذلك في «العَبَرَات» أو «النَّظَرَات» جهد الأديب في صناعة الدموع وتلك القسوة الغامضة التي تستدعي اليُتْم والفقر والمرض وتستبقي الموت للحظة قادمة. إنه «تصنيع الحكاية» لجمهور غفير يستعذب المآسي والبلاغة «المؤسية». من الطريف الذي لا طرافة فيه أن المنفلوطي كانت له حياة ميسورة في بيت واسع كأنه قصر جاءه من زواج عطر الراحة وثير الملمس.

كان في أدب جبران ما يهزّ الأرواح الرقيقة، ويمقت طبائع البشر الخانعة المتوارثة. تأتي عنده «الابتسامة» مسبوقة «بدمعة»، وتصفّق أجنحة العشّاق وترتطم بالأرض حال «الأجنحة المتكسّرة»، التي يعطبها أولًا رَجُل دِين فاسد، وتجهز عليها شرور الإنسان. آمن المنفلوطي وجبران بسطوة القدر، أخذ ثانيهما بصدفة لا تنتهي إلى خير، وارتاح الأول إلى حرارة البكاء. وتوازعا أسلوبين لغويين متناقضين؛ آوى أحدهما إلى القديم، واجتهد جبران في أسلوب حداثي كثير الصور.

انشغلنا «بالأفكار» وتركنا طقوس اللغة

كنا نعاين أساليب الأدباء الثلاثة التي تتكئ على اجتهاد متتابع الخطى، تعطيه الثقافة أشكاله المتنوعة، وتترجم علاقة لازمة بين الفكر واللغة. لم نلمس فيها «تفجيرًا» للغة، ولا لغة خالصة تتأذى من حكايات الحياة، ولا ذلك الادّعاء المريض. انشغلنا «بالأفكار» وتركنا طقوس اللغة للآخرين، ورأينا في الأعلام الثلاثة رغم الاختلاف، قادةً للفكر واللغة. عوّضنا عن اجتهادهم بمحاكاة مجتهدة حرّرتنا منها التجربة التي هي حديث يطول عن العمل والإخفاق، واستئناف العمل ومصالحة الممكن.

تأملتُ في كتابة طه حسين أسلوبه المتحوّل الصادر عن ثقافة متعددة الأبعاد أمدّته، في طور من حياته، ببلاغة أزهرية أصلحتها ثقافة فرنسية جديدة الموضوعات، تحتفي بالإقناع ولا توغل في الإبهار. واعتمدت كتابة المنفلوطي على إنشاء عربي قديم ذاتي الطموح، جعله قديمًا ومختلفًا عن القدماء، وترجم

> **أدركت بعد زمن أن الأسلوب يتكوّن في عمليات الكتابة، وأن من لا أسلوب له لا شخصية له، وأن الكتابة موقعٌ لعملٍ ونظرٍ طويليْنِ، لهما شبه بداية ولا نهاية لهما**

جبران ثقافته المتجددة ببيان حديث. أضاءت الأساليب الثلاثة دور الثقافة في بناء الأسلوب، الذي يدور ركيكًا حول ذاته إن اكتفى بثقافة سماعية. فالكتابة من القراءة والكتابة القارئة تعتمد على مقارنة تمايز بين أسلوب وآخر، وموضوع معرفي يملي كتابة تختلف عن أخرى لها أسلوب مغاير. طرحت هذه الأساليب موضوع: الفردية المبدعة، وقلق الوعي الذي لا يختصر الحياة في موضوع وحيد، ويدرك أن الكتابة اعتراف بالذات الكاتبة وحوار مع قرّاء لا يفصلون بين الكتابة والحياة.

كان في النظر المهجوس بالمحاكاة ميل إلى ثبات أسلوبيّ فقير النظر، أملى عليه الوعي الثقافي المتغيّر تبدلًا لا هرب منه؛ إذ لكل موضوع حياتي شكل كتابته، وإذ في الانتقال من اليقين إلى المساءلة دعوة إلى كتابة متحرّرة. أعادت المساءلة الذاتية بصوت مهموس تشكيل أسلوبي بوتائر مختلفة. برهنت الأيام أن الأسلوب من جملة أساليب، ويستمر في التكوّن ولا يصل إلى صيغة أخيرة.

أدركت بعد زمن أن الأسلوب يتكوّن في عمليات الكتابة، وأن من لا أسلوب له لا شخصية له، وأن الكتابة موقعٌ لعملٍ ونظرٍ طويليْنِ، لهما شبه بداية ولا نهاية لهما.

ومع أن الاجتهاد في أسلوب ذاتي اعتراف بذات، لا تريد أن تحاكي أحدًا، فإنّ ذاكرتي القديمة لا تزال تضع أمامي ثلاث صور: طه حسين يقف أمام سياج عماه ويكتب كلمة رائية تقول: لا. تلك الكلمة القصيرة الفاضلة المتأبية التي سيكتب عنها مقالًا متكاملًا بعد عقود. والمنفلوطي «بقُمْبَازه» وعبراته المتواترة ويُبكي الناس بسبب وبلا سبب، وجبران يدعو إلى بدايات ولا يستكملها،...

تجربة في التعلّم وذكرياته، والذكريات انصياع الروح إلى أصوات ينتظرها الأفول

القصّة القصيرة جدًّا

لورون برتيوم
باحث كندي

ترجمة وتقديم: سيدي مُحمَّد بن مالك
كاتب جزائري

يُؤلِّف لورون برتيوم، في هذا المقال، بين أسلوب المبدِع الذي يصبو إلى امتلاك ناصية الكتابة السّردية في فنّ القصّة القصيرة جدًّا، وأسلوب المنظِّر الذي يروم تأصيل هذا النوع السّردي؛ فقد جادت قريحة هذا الكاتب الكَنَدي، الذي يشتغِل باحثًا في علم الأحياء الدقيقة، بجملةٍ من القصص القصيرة جدًّا التي نشربعضَها في مُصنَّفٍ جماعيٍّ موسومٍ «مئة وإحدى عشرة قصّة قصيرة جدًّا»، وبعضَها الآخر في مجلتيْ «Brèves littéraires» و«Le passeur». ومن خلال هذه التجربة السردية والإشرافِ على ورشةٍ خاصّةٍ بالكتابة، اهتدى الكاتب إلى وضْع مصطلح (Micronouvelle) عام ٢٠٠٤م، وانصرف، عامين بعد ذلك (٢٠٠٦م)، إلى وصْفه في هذا المقال الذي نُقدِّمه بين يدي القارئ العربيّ.

ولقد آثرْنا، مُراعاةً لقاعدة الشّيوع التي تُسْعِف في ثبات المصطلح واستمراره، استعمال مصطلح القصّة القصيرة جدًّا بوصفه مُكافِئًا للمصطلح في اللّغة الفرنسيَّة، على الرّغم من ظهور مصطلحٍ آخر يحذو حذْوَ القصّة القصيرة جدًّا، وهو مصطلح (Nanonouvelle) الذي يختلف عن المصطلح الأوّل من حيث عددُ الكلمات؛ فإذا كانت القصّة القصيرة جدًّا تتألّف من مئة كلمة أو أقلّ، فإنّ النوع المستحدَث، الذي لم يتخلّف لورون برتيوم نفسُه عن الإسهام فيه والتقعيد له، يقتصِر على جملتيْن اثنتيْن أو ثلاث. وهو ما قد يُفضي إلى الخلْط بين التصوُّريْنِ، من خلال مُقابَلة مصطلحيْن مُتمايِزيْن شكلًا ومفهومًا في اللّغة الفرنسيَّة، وهما (Micronouvelle) و(Nanonouvelle)، بمصطلحٍ واحدٍ في اللّغة العربيَّة، هو القصّة القصيرة جدًّا. ونزعُم أنّ سبَب هذا الخلْط المفترَض يعود إلى ترجمة مصطلح (Nouvelle) إلى قصّة تارةً أولى، وقصّة قصيرة تارةً ثانيةً، وأقصوصة تارةً ثالثةً؛ فلو اكتفى المترجِم العربيّ بالقصّة مُعادِلًا لهذا المصطلح، لأمْكَننا مُقابَلة (Micronouvelle) بقصّة قصيرة، و(Nanonouvelle) بقصّة قصيرة جدًّا، و(historiette) بأقصوصة.

المترجم

كتب العديد من المؤلِّفين قصصًا قصيرةً جدًّا، سواء في مُصنَّفات فرديَّة، أو مجموعات أو مجلّات أدبيَّة. وإذا كانت «القصّة القصيرة جدًّا» قد وُجِدَت قبل المصطلح المقترَح هنا، فإنّ هذا «الجنس الأدبيّ»، أو الجنس الفرعيّ، لا يزال غير دقيق، ولم يضطلع أحدٌ، فيما أعلم، بتحديده أو تمييزه.

لماذا مصطلح «قصّة قصيرة جدًّا»؟ لِمَ لا « قصّة صغيرة جدًّا»، أو قصّة مُوجَزة، وموجَزة جدًّا...؟ لقد استهواني، دائمًا، عمل عالِم الأحياء الدّقيقة الذي تعوَّد على رؤية ما لا يُرى بالعين المجرَّدة من الكائنات الدّقيقة عبْر المجهَر الإلكتروني. من هنا، لنتخيَّل قصّة قصيرة جدًّا لا تُرى بالعين المجرَّدة لفرْط قِصَرِها. تبدو لي الصّورة مُثيرةً للاهتمام. في الواقع، تلوح لي القصّة القصيرة جدًّا في حدود القصّة المرئيَّة. أكثر قِصَرًا، لا يوجد شيء. نحن أمام قصّة دنيا: بِضْع كلمات، أقلّ من مئة، تمنح الحياة لشخصيَّة، في مكانٍ، من خلال حدثٍ، ونهايةٌ في الخِتام. مثالٌ:

تزجية الوقت

لقضاء الوقت، كان يمضي أيّامه مُتجوِّلًا في الرّيف، بندقيَّته مشدودة إلى حزام كتفه... كان يعود، دائمًا، خاليَ الوِفاض. (٢٠ كلمة).

إنّ هذا النّص قصيرٌ جدًّا إلى درجة أنّنا نُواجِه صعوبةً في عدِّه قصّةً مهما كانت مُوجَزةً. ثمّ ماذا لو قرّرنا أن تبدأ القصّة القصيرة جدًّا حيث يبدو أنّ القصّة تختفي بإيجازها الشّديد؟ من أجل اتّخاذ قرارٍ أفضَل، أقترح جعْلَ القصّة القصيرة

جدًّا جنسًا مُستقلًّا، لتلافي إغراء الكاتب بتطوير نصّه دون مُبرِّر والاقتراب من القصّة الكلاسيكيَّة. إنّ القصّة القصيرة جدًّا تلوح لي مختلفةً عن القصّة أكثر من اختلاف القصّة عن الرّواية. لغيرالمقُول، في القصّة القصيرة جدًّا، أولويَّة على المقُول. نحن لا نقرأ الحبكة السّردية الغائبة تقريبًا، ولكنْ نتخيَّلها حسب ذوْقنا الشّخصي، ومن خلال خيالنا الخاصّ. وسيكون من التماثل مُقارَنة الرواية بالفلم الطويل، والقصّة بالفلم القصير، والقصّة القصيرة جدًّا بمُجرَّد لَقْطَةٍ، بل بصورةٍ أو اثنتيْن على صفحة أَلْبوم.

نُصادِف، بالنّسبة للمحكيّات الأكثر طولًا، والرّواية القصيرة، والرّواية، والقصّة الملحميَّة...من حيث الطّول، تزداد هذه المحكيّات تعقيدًا: مزيدٌ من الشخصيات، والأماكن، والأزمنة، والأحداث، والتّطوُّرات. يعرف المحكيّ، حينها، استمراريَّةً لا حدَّ طوليًّا لها. وفي المقابِل، نعثرعلى قصصٍ من بضْع صفحات، ومن صفحةٍ أو أقلّ، ثمّ من بضْع جُمَلٍ... وحين نأتي لِعَدِّ الكلمات، نُدرِك أنّ للقصص القصيرة، خلافًا للمحكيّات الطّويلة، حدًّا نظريًّا: يُمكِن عَدُّ كلمةٍ قصّةً، ولِمَ لا تكون صفحة بيضاء! يُعيدنا العبث إلى الواقع، ويُمكِن أن يقودَنا إلى مُحاوَلةِ تعريفٍ على أساس الحدّ الأدنى لعدد الكلمات. لقد اقترحنا، آنفًا، شخصيَّة، ومكانًا، وحدثًا، ونهايةً... وذلك كلّه في شكلٍ أدبيٍّ، كيْ لا يؤول بنا الأمر إلى الأقصوصة أو المزحة. يُمكِننا اقتراح أقلّ من مئة كلمة. حينها، يصبح التّحدي هو كتابة أحسَن قصّة مُمكِنة وأقصرها.

ما الفائدة العمليَّة للقصّة القصيرة جدًّا؟ مسألة ذوْق، وضيْق الوقت المخصَّص للقراءة؟ هل عالِم الأحياء الدّقيقة يسكنني؟ أنا أحب المحكيّات القصيرة جدًّا، حيث يتقدَّم المجهولُ الصّريحَ، وحيث يُمثِّل البحث جزءًا من فعل القراءة.

في ورشةٍ لإعادة الكتابة، قبل سنوات عدة، شعرت أنّ نصوص المشارِكين تتنوَّع طولًا وجوْدَةً، وغالبًا ما تدخل في علاقة تناسُبٍ عكسيٍّ. لقد ألفيْت صعوبةً في أن أكون عادلًا تجاه الجميع؛ فبعضهم كان يستفهم أكثر من غيره. غيَّرت رأيي وعرَضت، بدلًا من إعادة الكتابة، ورشةً حول القصّة القصيرة جدًّا. كان على كلّ واحدٍ، كتعليمةٍ، أن يكتب محكيًّا في أقلّ من صفحة ذات مسافة مضاعَفة بين السطور. وأقْنَعْت مجموعتي بأن يقصروا كتاباتهم على أقلّ من مئة كلمةٍ.

الكتابة بالفأس

لقد تعلَّم المشارِكون استخدام الفأس في نصوصهم؛ لتنقيحها بحذف الإسهابات، والملفوظات المجانيَّة وغير الضرورية، والتركيز على الجوهر، من خلال الحرص على أن تكون كلّ كلمة مُناسِبة ومُبرَّرة. في هذه المرحلة، لم تعد علامات الوقْف اعتباطيَّةً، بل كان لا بدّ من مُراعاتها بالاهتمام نفسِه. إنّ المرور من نصٍّ مُجْمَلٍ إلى محكيٍّ مُقدَّمٍ بدقّة عملٌ يستحقّ العناء؛ فعَقِبَ اختيارات صعبة الإخفاء، أو مهارة وضْع الثّقة في القارئ لتخيُّلِ غير المكتوب، ليست موهبة طبيعيَّة استطاع كلّ واحدٍ تقدير نجاحه الأدبيّ ببذل الجهْد في التهذيب والتشذيب.

تستطيع الكتابة الروائية، من خلال فكرة جيِّدة وكلمة سَلِسَة، أن تأسِرَنا طويلًا. وفي المقابِل، تقتضي كتابةُ مُتواليَةٍ من القصص القصيرة جدًّا مواهِب أخرى؛ ففضلًا عن الاختصار، والإيجاز، يتطلَّب الأمر خيالًا خصبًا ومُتكامِلًا. لا يستدعي الأمر فكرةً واحدةً وتطوُّراتٍ عدةً، بل أفكارًا مُستقِلَّةً وكثيرةً لا تتطوَّر سوى مرّة واحدة. من نصٍّ إلى آخر، تستوْلي علينا الخشية من رؤية خيالنا ينْضَب، حيث تُستخدَم الحوافز والاستهلالات والطرائق الأخرى بشكلٍ مُبالَغٍ فيه، وسرعان ما نشعر بأنّنا نُكرِّر أنفسنا. قد يكمن الحدّ الرئيس للقصّة القصيرة جدًّا في ذهن المبدِع: قصورٌ في التّخيُّل وخوْفٌ من تبرُّم القارئ.

دعونا ننظر إلى المشْكِل بطريقةٍ أخرى. إنّ القصّة بالنّسبة للقصيدة بمنزلة القصّة القصيرة جدًّا بالنّسبة للهايكو. تبسيطٌ شديدٌ للكتابة، واقتصادٌ في الكلمات، وفرْزٌ، وتصفيَّةٌ...يمنحُنا ارتياحًا وسُمُوًّا وشعورًا صادقًا... نقرأ قصّةً قصيرةً جدًّا مثلما نتذوَّق مُقبِّلات. إنّنا نقرؤها بعيون مُغلَقة تقريبًا للاستمتاع بأريجها بشكلٍ أفضل.

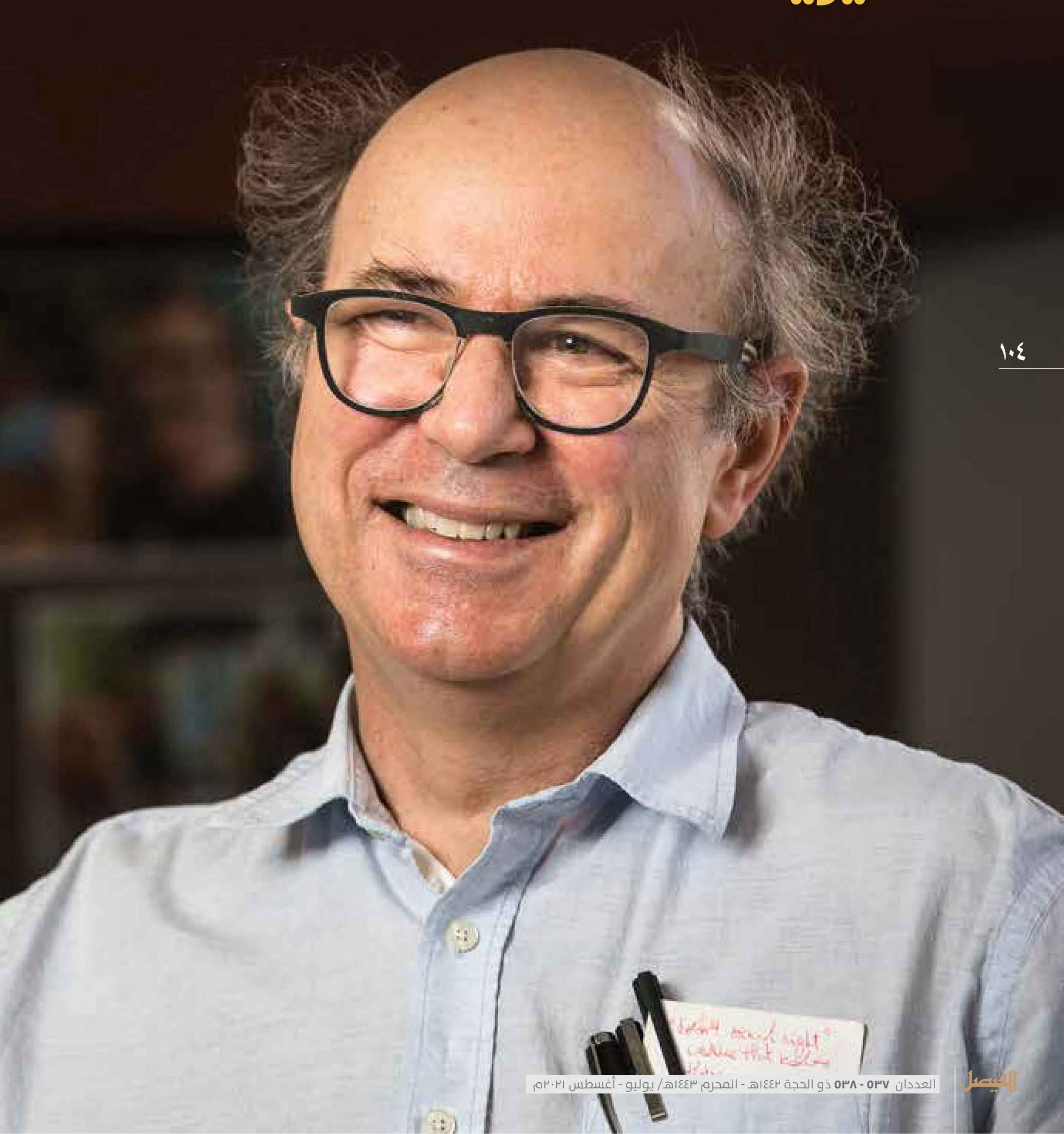
أغات

ظلّت مُتردِّدةً، طوال حياتها. ذلك ما أوْجَد، في الغالب، وضعيَّات مُلتبِسة، بل تعيسة، ألْفَت نفسها مُحاصَرةً بها. مُتْعَبَةً بفعل الحيرة، ومُنْهَكَةً بسبَب أخطائها الكبيرة والمتكرِّرة، اتّخذت، في الأخير، قرارًا أن تنزعَ روحها. بخطوةٍ ثابتةٍ، ودون أن تُفكِّر في الخوف من الرجوع إلى الخلف، توجّهت إلى وسَط الجسر. لقد تخطّت الدرابزين فعلًا. رياح الليل باردةٌ، والمياه متجمِّدةٌ في الأسفل. ضعُفَت للحظةٍ، ولكنّها تمالَكَت نفسها من فورها. والآن، تهوي نحو مصيرها في سقوطٍ حرٍّ. في مُنتصَف المسافة، غيَّرت رأيها للمرّة الأخيرة... (١٠٠ كلمة).

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة



فرانك ويلتشيك حائز جائزة نوبل:
الجمال هو السلاح السري للفيزياء



حوار: **ستيف بولسون** كاتب أميركي

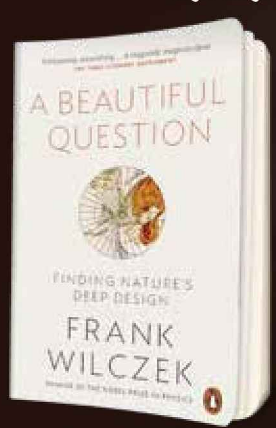
ترجمة وتقديم:
لطفية الدليمي كاتبة ومترجمة عراقية

ما الطبيعة الحقيقية للفيزياء المعاصرة؟ هل هي شكلٌ من الفلسفة الأفلاطونية المحدّثة بعد أن ألبَسها الفيزيائيون ثيابًا جديدة؟ الفيزياء المعاصرة تتداخل مع المباحث الفلسفية بنيويًا حتى لم يعُد ممكنًا تصوّر وجود فلاسفة أصلاء من دون أن يحوزوا تدريبًا معقولًا في الفيزياء والرياضيات، وربما كانت معضلة الأسئلة الكبرى الخاصة بالأصول الثلاثة: الكون والحياة والوعي، واحدة من أعقد فضاءات الاشتباكات المعرفية في العلم المعاصر.

نحن ندرك الجمال عندما نراه. أليس هذا صحيحًا؟ الأمثلة كثيرة، وتمثالُ ديفيد لمايكل أنجلو واحدٌ فحسب من هذه الأمثلة. هل يمكننا قول الشيء ذاته بشأن الكون؟ يرى فرانك ويلتشيك، بروفيسور الفيزياء في معهد ماساتشوستس التقني MIT، أنّ بمقدورنا فعل ذلك؛ بل يتوجب علينا أن نفعل. في كتابه «سؤال جميل: إيجاد التصميم العميق للطبيعة» يقدّم مقاربته الخاصة حول أناقة الرياضيات والاتساق المفاهيمي لقوانين الطبيعة.

ويلتشيك فاز بجائزة نوبل في الفيزياء بالمشاركة مع ديفيد غروس وهيو ديفيد بوليتزر، لاكتشافهم معادلات تحكم سلوك واحدة من القوى الأساسية في الفيزياء، التخصص الفيزيائي الدقيق لويلتشيك هو النظرية الكمومية؛ لكن تأثير أعماله بدا واضحًا للغاية في حقل الكوسمولوجيا (علم نشأة الكون وتطوّره) وبخاصة دراسة الثقوب السوداء، والمادة المظلمة، والأحجية القديمة الخاصة بكيفية انبثاق شيء من لا شيء.

سعى ويلتشيك منذ بداياته إلى فهم التصاميم الشائعة في الطبيعة، نما لديه الشغف منذ أن كان طالب رياضيات شابًّا، يقول: «أحببتُ دومًا اللعب مع الأنماط، والتفكير بشأن ذلك النوع من التجريد. كنتُ مولعًا دومًا بالمنطق الرياضياتي الذي أراه فرعًا من الفلسفة، كما تملّكني شغف لا حدود له بالنظرية الخاصة بكيفية عمل العقل. درست شيئًا من البيولوجيا العصبية وعلم الحاسوب وأنا في خضم محاولاتي الحثيثة للكشف عن كيفية تداخل الأنماط المجردة في عمل العقل».



ويلتشيك ليس فيزيائيًّا نظريًّا ذا ريادة في ميدانه فحسب، بل هو أيضًا دارس مولع بالفلسفة، وعاشق محبّ للشاعر الإنجليزي ويليام بليك، ومعماري عصر النهضة الإيطالي فيليبو برونيلليتشي. في هذا الحوار معه ظلّ ويلتشيك حاضر الفكاهة، لم تفارقه الضحكة، كان مغتبطًا بالقفز من فكرة إلى أخرى، ولم يختلف الأمر سواء أكان يتحدث عن نظرية الأوتار، أو فِلْم ماتريكس، أو الذكاء الفطري للحيوانات، أو التصورات الفلسفية المبتسرة لبعض العلماء على شاكلة نل ديغراسه تايسون.

المترجمة

• تقول دومًا: إن جمالًا يوجد في تصميم الطبيعة، يبدو الأمر مسألة يختص بها علم الجمال.. هل ترى في هذه الموضوعة مادة علمية؟

■ نعم إنها مادة علمية. السؤال الدقيق الذي أحاول مقاربته والحصول على جواب مناسب له: هل يضمُّ العالم أفكارًا جميلة في بنيته الأساسية؟ كما ترون فإن السؤال يختصُّ بالعالم من جانب وبالجمال من جانب آخر. الجمال موضوعة ذاتية كما نعرف جميعًا، يتمظهر في أشكال عدّة؛ لكنّ ثمة سجلًّا تاريخيًّا في الفن والفلسفة يمكن أن يستعين به المرء لمعرفة ما الذي يراه الناس «جميلًا» على أساس موضوعي. يمكن -مثلًا- أن نستشير العلم، ثم نقارن المعطيات الناتجة الخاصة بالسؤال الآتي: هل

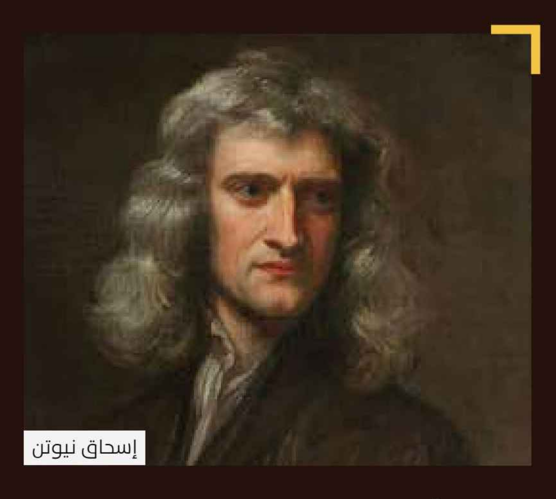
المفاهيم المنبثقة من القوانين الأساسية للطبيعة تحوز شيئًا مشتركًا بينها يتماثل مع ما يجده عامة الناس جميلًا؟

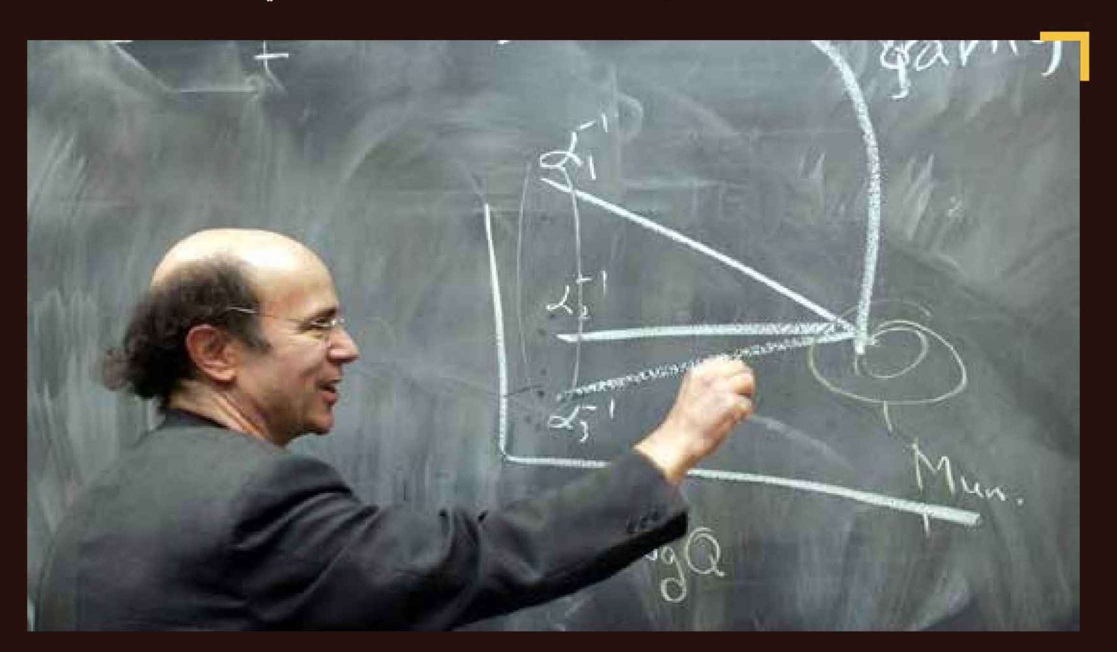
• هل يبدو أمرًا ذا شأن للعالِم فيما لو كان العالَمُ جميلًا؟

■ لا أظنُّ أنّ العلم شيء يمكنُ تسويره بجدران عازلة تبعده من الحياة؛ لذا أقول: نعم، إنه أمر في غاية الأهمية لي أن يكون العالَم جميلًا. ثمّ إنّ الأمر ينطوي على سؤال ذي أهمية عملية للفيزيائيين والمهندسين والمصمّمين: في الجبهات المتقدّمة للفيزياء نتعامل مع عوالم فائقة الصغر أو الكِبر أو الغرابة، والخبرة اليومية ليست بالدليل الجيّد لنا فضلًا عن أنّ التجارب المعملية يمكن أن تكون صعبة للغاية وباهظة التكلفة؛ لذا فإنّ مصدر الإلهام لنا في هذه الحالات ليس شيئًا مُستلًّا من الخبرة اليومية أو من التراكم الضخم للحقائق بقدر ما يتأتّى من مشاعرنا بشأن ما الذي يمكن أن يضفي على قوانين الطبيعة قدرًا أعلى من الاتساق والتناغم. لطالما استرشد عملي بموجّهات نابعة من محاولتي جعل قوانين الطبيعة أكثر جمالًا.

• ما القانون الجميل؟

■ خصيصتان اثنتان تتشاركهما القوانين والمعادلات التي يجدها الناس جميلة. الأولى ما أدعوه الحيوية والمقدرة المنتجة حيث يكون بالمستطاع الحصول على ناتج أوفر من الجهد المبذول في صياغة القوانين والمعادلات. تجدُ -مثلًا- معادلة ما أو قانونًا ما بوساطة تجميع بعض الملحوظات معًا أو من خلال تخمين ما، ثم يمكنك توضيح سبعة أشياء أخرى جديدة؛ عندها تعرفُ أنك تمضي على المسار الصحيح، وهذا هو المقصود بالقول: إنك تحصل من هذا القانون أو هذه المعادلة على أكثر ممّا بذلته فيه من معطيات. التناظر خصيصة ذات أهمية استثنائية في القوانين الأساسية للطبيعة، هو نوع من الغموض لكنه يشيرُ ضمنًا ولو بشكل من الأشكال إلى التناغم والجمال؛ أما الاستخدام العلمي له فهو أكثر دقّة من الانطباعات اليومية العابرة والعامة، وقد كان دومًا أمرًا مثمرًا لأبعد الحدود في النظريات الفيزيائية. إنه


إسحاق نيوتن



تغيير من غير تغيير! أنت تستطيع إجراء تغييرات محدّدة على الأجسام المادية أو على قوانين الطبيعة بُغية إحداث تغيير فيها؛ لكنك في النهاية لا تفعل! الدائرة -مثلًا- تُبدي صفة تناظرية، بمعنى أنك تستطيع إدارتها حول مركزها بأية زاوية تريد؛ ومع ذلك تبقى الدائرة على حالها من غير تغيير. معظم الأشكال الأخرى مثل المثلثات تبدو مختلفة عن الدائرة فيما لو أدرتها حول مركزها.

• إذن لو انطلقنا نحو أعمق الهياكل البنيوية للكون أي قوانين الفيزياء، هل تقولُ بوجود تناظر بنيوي عميق فيها؟

▪ نعم. تفكّر في حقيقة أن قوانين الفيزياء أبدية. هذا أمرٌ لا يبدو مثل خاصية التناظر، صحيح؛ لكنه في النهاية أمرٌ ناجمٌ عن حقيقة أن هذه القوانين لا تتغيّرُ مع تقادم عمر الكون؛ إذن نحن نلمسُ في الحالة تغيرًا من غير تغيّر! وهذا جوهر التناظر.

• لِنفترِضْ أن الكون لم يحتوِ أيًّا من الأفكار الجميلة أو البنى الرياضياتية الأنيقة؛ هل يمكننا والحالة هذه تخيّل الشكل الذي ستكون عليه قوانين الطبيعة فيما لو كانت ملأى باللاتناظرات؟

▪ لطالما تصارعتُ فكريًّا مع هذا السؤال، وثمة تجربة فكرية أجدها ملهمة للغاية في هذا الشأن: مع التحسّن المطرد في عمل الحواسيب، ومع تحسّن قدرات الذكاء الاصطناعي، يمكن للمرء إجراء تجارب فكرية محسوسة مشابهة للنمط الذي خبرناه في فِلْم ماتريكس، حيث يمكن للذكاء أن يتجسّد بواسطة عمل حاسوب متطوّر، وما يظنه الحاسوب عالمًا خاصًّا به هو في الحقيقة شيء مُبَرْمَج مسبقًا لتقبّله عالمًا له.

• إذن نحنُ نعيشُ فعلًا في محاكاة حاسوبية؟

▪ دعنا نتخيّل أنفسنا في عالم لعبة سوبر ماريو. قوانين الفيزياء في هذا العالم لا تبدو جميلة بأي شكل من الأشكال لأنها تتغيّر بتغيّر الزمان والمكان؛ ومع أن القوانين الحاكمة لسوبر ماريو تسلك بصورة غريبة لنا لكنها تبدو متسقة منطقيًّا بالنسبة لشروط اللعبة وفي الوقت ذاته مختلفة كل الاختلاف عن الكيفية التي يعمل بها عالمنا، حيث قوانين الفيزياء لا تتغيّر بتغيّر الزمان أو

مع تحسّن قدرات الذكاء الاصطناعي يمكن إجراء تجارب فكرية محسوسة مشابهة لفِلْم ماتريكس

المكان، كما أنها تمتاز بخاصية إمكانية الإعادة أي بمعنى متى ما فهمت كيفية عمل الأجزاء الصغيرة يمكنك بالاستنتاج فهم كيفية عمل الأجزاء الكبيرة؛ في حين في عالمٍ مبرمج بصورة مسبقة فإنّ الأمر كله يعتمد على المقاصد المسبقة لمبرمج اللعبة. إنّ قوانين العوالم مسبقة التصميم لا يتوجّبُ عليها أن تكون ذات معنى أو أن تكون جميلة؛ لذا لا أرى وجود ضرورة منطقية لهذه القوانين. بالطبع ربما كانت قوانين الفيزياء أكثر استعصاءً على الاكتشاف لو أنها لم تكن جميلة بالمعنى الذي بيّنته فيما سبق؛ لذا فإنّ إمكانية فهم هذه القوانين هي بالنسبة لي مسألة أكثر غموضًا من جمالها. ليس على القوانين الفيزيائية أن تكون جميلة؛ لكنها جميلة في حقيقة الأمر.

آينشتاين والجمال في الطبيعة

• هل كانت موضوعة الجمال ذات أهمية بالنسبة لآينشتاين وسواه من مؤسّسي صروح الفيزياء الحديثة؟

▪ بالتأكيد على الرغم من أنهم لم يفكّروا بشأن موضوعة الجمال بصورة صريحة دومًا. كان لآينشتاين وجيمس كلارك ماكسويل نزولًا حتى نيوتن تلك الغريزة بتجزئة أية مشكلة إلى مجموعة من مشكلات ثانوية صغيرة، وهم إذ فعلوا هذا تملّكتهم قناعة بأن المشكلات الصغيرة قابلة للفهم، ثم يمكن فهم المشكلة الكبرى الأصلية. كان آينشتاين شخصية محورية في دفع ذلك الجانب من جوانب الجمال في الطبيعة، أعني خاصية التناظر، إلى آفاق جديدة. إنّ نظرية النسبية تنتمي كثيرًا إلى عالم التغيّر من غير تغيّر الذي حكيتُ عنه سابقًا: يمكنك بموجب نظرية النسبية أن تنظر للعالم من منصّة متحرّكة، وسترى أنّ كل الأشياء المختلفة التي تندفع نحوك أو بعيدًا منك ستبدو مختلفة لك؛ لكن قوانين الفيزياء ذاتها التي تنطبق على المنصات الثابتة ستنطبق على المنصّات المتحرّكة. هذا جوهر نظرية النسبية.

• هل ترى أنّ البشر يزيحون النقاب حقًّا عن البنية العميقة للكون؟ أم إنّ ما يفعله البشر هو الكشف عن نسختنا البشرية بشأن ما ندعوه الواقع، واضعين في الحُسبان الكيفية التي تعمل بها أدمغتنا، فضلًا عن الكيفية التي نرى بها العالم؟

■ الفيزياء تعمل بصورة حسنة. ليس في مقدورنا تصميم أجهزة الآيفون أو مصادم الهادرون الكبير LHC أو ترتيب رحلات فضائية إلى كوكب بلوتو من غير وصف دقيق للعالم يتناول كل التفصيلات الدقيقة. هذا الأمر ليس فانتازيًّا؛ لكن على الرغم من ذلك يمكن أن توجد طرائق مختلفة في تنظيم أفكار كل فرد فينا.

الكائنات البشرية حيوانات بصرية

• لديك تجربة فكرية مثيرة بشأن الكلاب أو الطيور، لو كان لهذه الحيوانات مقدرة على التفكير التجريدي؛ هل كانت ستُبدي مقدرة جيدة في الفيزياء؟

■ أعتقد أنّ الطيور ستكون جيدة للغاية في الفيزياء على خلاف الكلاب التي لن تكون بمستوى الطيور. يقوم عالم الكلاب بصورة جوهرية على حاسة الشم، وبالطبع يمكن للإحساسات الكيميائية أن تدعم حياة غنية بالتواصل وبتذوق الطعام. يمكن للكلاب حين تشمّ رائحة قطعة من كعكة المادلين أن تتذكر الماضي؛ لكنها حتى لو كانت ذكية للغاية ومستمتعة بحياة اجتماعية ثرية فسيكون أمرًا صعبًا أن تساعدها إحساسات الشم على فهم قوانين نيوتن في الحركة والميكانيكا. الكائنات البشرية حيوانات بصرية في الأساس؛ لذا فهي تحوز طائفة واسعة من الطرائق القوية القادرة على فهم الكيفية التي تتحرك بها الأشياء المختلفة في الفضاء.

> **لا يمكن تسوير العلم بجدران عازلة تبعده من الحياة.. وليس من الحكمة محو كل التراث الفكري**

• إذن ما الشيء المميز في الطيور؟

■ تمتلك الطيور طائفة واسعة من القدرات المماثلة للقدرات البشرية، بل حتى أكثر منها. إن تجربتنا البشرية محكومة باحتكاكنا مع أشياء كثيرة إلى جانب قوة الجاذبية الأرضية؛ أما الطيور فهي تنشر أجنحتها وتصفقها لبرهة ثم تتوقف بعد مدة وتمضي لتتزحلق في الفضاء كطائرة شراعية. هذا الأمر يؤكد أن الطيور تعرف الكثير بشأن خاصية القصور الذاتي. لدى الطيور أيضًا إحساسٌ حدسيّ بالنسبية، أي بأنّ قوانين الفيزياء لا تتغير بتغيّر الإحداثيات المرجعية للحركة متى ما كان الجسم يتحرك ضمن هذه الإحداثيات بسرعة ثابتة، وهي تختبر هذا كل يوم؛ لذا لو أنّ الطيور غدت ذكية فأظنّ حينها أنها ستحرزُ تقدّمًا سريعًا في الفيزياء يفوق بأشواط ما حققه البشر.


من الموقع: nautil.us

• أحد المخاطر المحدقة بالفيزيائي النظري هي إمكانية أن يقع مأسورًا في الفخ الناجم عن جمال معادلاته، ومن ثم اندفاعه المستميت في محاولة جعل كل شيء ينحشر حشرًا في مخططه النظري بحيث يصبح بعيدًا من العالم

المادي الذي يعيشه. أنت كفيزيائي نظري تحتاج إلى اختبارات تجريبية للبرهنة على صحة الحقيقة المخبوءة في البنية الرياضية للمعادلات الفيزيائية؛ هل يشكّل الأمر معضلة مهنية لك؟

▪ نعم بالتأكيد. أحبّ الفيزيائي العظيم ريتشارد فاينمان تكرار القول بأنّ الفيزيائي لديه الخيال؛ لكنه خيال محشور في سترة المجانين. أما أنا فيَعني هذا مستوى مختلفًا من الولع عندما يكون بمقدور أفكار المرء أن تقترح نتائج تجريبية مسبقة يمكن اختبارها بالتجربة لاحقًا.

الهجمات على الفلسفة فقر في الخيال

• ماذا لو لم يكن ثمة «نظرية كل شيء» بمقدورها توحيد كل قوانين الفيزياء؟ ما الذي سيتركه الأمر على رؤيتك للطبيعة بكونها عملًا جميلًا ينقاد لقوانين جميلة؟

▪ ستبقى مقاربتي حينذاك جميلة أيضًا. نعرف اليوم وجود قوانين فيزيائية جميلة بمقدورها توضيح معظم الطريقة التي تعمل بها المادة في الطبيعة. الأمر في نهاية المطاف ليس سوى أننا لم نكتشف بعدُ كلّ تفصيلات هذه الطريقة؛ إذ من الصعوبة البالغة أن نكشف كم أنّ قوانين الطبيعة متناظرة، وكم هي ذات فائدة لا حدود لها، وكم هي مبدعة في دراسة الطبيعة والكشف عن خفاياها. هذه القوانين هِبةٌ عظمى لنا؛ لكننا -البشر- نظلّ غير قادرين على اجتناء السعادة الكبرى المنتظرة من هذه القوانين؛ لأنها -كما نظن- تنطوي على مثالب صغيرة شبيهة بالمثالب الواردة في قصة (علامة الميلاد) حيث ذلك الشعور الممضّ بعدم الاكتمال الذي يسكن روح فتاة بشأن خطيبها المُنتظر الذي يقضُّ مضجعها؛ لذا يسعى البشر بأقصى ما يستطيعون إلى إيجاد ظواهر جديدة يمكنها حيازة المزيد من التناظر، ومن ثم يمكنها جعل المعادلات الفيزيائية أكثر جمالًا؛ لكن يبقى المعيار النهائي الحاسم في قبول النتائج الجديدة هو المعيار التجريبي.

• تبدو مثالًا غير معهود بالمقارنة مع المثال القياسي لعالم فيزياء. واضحٌ أنك تحبّ استكشاف الأفكار الكبيرة. هل فكّرتَ يومًا أن تكون فيلسوفًا عوضًا عن الفيزيائي الذي نعرف؟

▪ بالتأكيد، فكّرت في هذا. عندما كنتُ مراهقًا شابًّا كان أبطالي المثاليون آينشتاين من جانب، وبرتراند راسل من جانب آخر. أحببتُ كثيرًا القراءة عن الفلسفة والتفكير بشأن مثل هذا النوع من الأسئلة الكبيرة التي نتحدث عنها في حوارنا هذا.

> **الطيور لديها إحساسٌ حدسيّ بالنسبية.. ولو غدت ذكية ستحرزُ تقدّمًا سريعًا في الفيزياء يفوق ما حققه البشر**

• قدّم بعض الفيزيائيين ذوي المقامات الرفيعة في السنوات القليلة الماضية من أمثال ستيفن هوكنغ، ولورنس كراوس، ونل ديغراسه تايسون، تعليقاتٍ تحمل رُوح الاستخفاف بالفلاسفة، وقد ادّعى هؤلاء الفيزيائيون أن ليس للفلاسفة سوى أقلّ القليل من الفائدة التي يمكن أن تخدم العالَمَ الحقيقي للعلم. ما الذي تراه بشأن الهجمات على الفلسفة من جانب بعض زملائك الفيزيائيين؟

▪ أرى أنّ هذه الهجمات تكشف عن فقر في الخيال ونقص في المعرفة بشأن الموضوعات التي تتمحور عليها الفلسفة. ثمة الكثير في العالم إلى جانب قوانين الفيزياء والظواهر الفيزيائية، ولدينا نتاج خبرة صراعية امتدّت قرونًا مع المعضلات الفكرية الكبرى في محاولة حثيثة لتحسين المفاهيم؛ لذا لن يكون من الحكمة أن نمحو كل التراث الفكري الحافل. تحصّلتُ على الكثير من الإلهام المشرق، كما فعل آينشتاين قبلي، عبر التفكّر في الحصيلة المتراكمة من الأدبيات الفلسفية التي شحذت عقلي ووسائلي الفكرية بعدما قرأتُ أعمالًا فلسفية رائعة سواءٌ كتبها ديفيد هيوم، أو إرنست ماخ، أو برتراند راسل.

• الفلاسفة لا يكتفون بإبداء الدهشة وحسب إزاء الكيفية التي يمكن بها لكل شيء أن يتناغم مع سواه؛ بل يسألون عما إذا كان للكون معنى؛ هل يمثل هذا التساؤل شيئًا ذا قيمة لك؟

▪ نعم، بالطبع. أهتمُّ كثيرًا بشأن مثل هذه الموضوعات الفلسفية الإشكالية، وهذا الاهتمام يحفزني كثيرًا لفعل ما فعلته سابقًا وما أفعله اليوم.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة



المكان والعمارة والسينما.. ماذا يقدم أحدهم للآخر؟

بدر الدين مصطفى كاتب ومترجم مصري

لا يمكن بحال تجاهل العلاقات الممكنة بين فني العمارة، بوصفها فن هندسة المكان، والسينما، فن الصورة المتحركة، فكل إنتاج سينمائي لا ينتقل من مجال القوة إلى الفعل من دون هندسة معمارية مصاحبة، تُعيد إنتاج الواقع وتُهيِّئه ليغدو سينمائيًّا ومماثلًا للعوالم المتخيلة التي يستهدفها العمل، ومن دون المشهد المعماري الذي يملأ القصة بأكملها، لا يمكن نقلنا بعيدًا من واقعنا إلى العالم الذي يستدعيه الفِلْم إلى الوجود. إن التفاعل بين السينما والهندسة المعمارية؛ الهندسة الكامنة للتعبير السينمائي والجوهر السينمائي للتجربة المعمارية، هو حوار معقد ومتعدد الأوجه على نحو كبير، وكل عمل سينمائي يستدعي معماره الخاص؛ الفِلْم التاريخي يتطلب عمارة ذات طابع تاريخي، والشريط السينمائي الذي تجول فيه طائرات المستقبل يحتاج إلى عمارة تجسد شكلًا مستقبليًّا. الخلاصة أن كل لقطة تستدعي مسرحها العمراني الخاص وتفترضه.



فِلْم «لا تتنفس»

على الرغم من العلاقة العضوية بين العمارة والسينما، فإن المشاهد لا يتوقف في الغالب لتأملها، بل يعد العمارة عنصرًا تابعًا للعمل السينمائي أو هامشيًّا في تكوينه، في حين أن الأبنية والبيئة المكانية الموجودة في الفِلْم، أو في لقطة معينة، هي واحدة من أهم عوامل نجاحه. وصانع العمل في الأساس مصمم معماري من نوع ما، يعمل على خلق بيئة تتناسب مع القصة وتظهرها إلى الوجود.

ثمة كثير من الأعمال السينمائية التي اعتمدت في فكرتها على العمارة أو التصميم المكاني، بهدف التأثير في مشاعر المشاهد، وكيفية تقبله للأحداث؛ لأن التصميم المعماري، وكذا توزيع الفراغات على الشاشة، قادران على نقل المشاعر وتجسيدها؛ مشاعر من قبيل الخوف أو الحزن أو القلق أو حتى السعادة والأمل. وقد أتقن بعض المخرجين استغلال العمارة في أفلامهم من أجل ترسيخ المشاعر المطلوبة للمشهد؛ لعل أبرزهم في السينما العربية أنسي أبو سيف، وشادي عبدالسلام، وفي السينما العالمية ألفريد هيتشكوك قديمًا، وكريستوفر نولان حديثًا.

أفلام المكان الواحد

يتنوع التصميم المكاني في حضوره وتوظيفه داخل بعض الأفلام، فثمة أفلام تعتمد اعتمادًا كليًّا على المكان، بحيث تدور الأحداث جميعها داخل حدود هذا المكان، وعادة ما يمتلك المكان التأثير الأكبر داخل أحداث السرد؛ بمعنى أنه يكون ضمن الأبطال الرئيسة للعمل، إن لم يكن البطل الرئيس. في السياق نفسه من الممكن استحضار العديد من التجارب السينمائية التي كان للمكان فيها اليد العليا، التي لا يمكن بحال استبعاده من مكوناتها، في فِلْم «بين السما والأرض»، من إنتاج ١٩٥٩م، قصة نجيب محفوظ وإخراج صلاح أبو سيف، يؤدي المكان الدور الرئيس في العمل، حيث يتعطل مصعد فيه مجموعة من الأشخاص لا يعرف بعضُهم بعضَهم الآخر، تعساء لكل منهم قصة وهدف مختلف في الحياة، بينهم ممثلة سينمائية (هند رستم)، وشخص مجنون (عبدالمنعم إبراهيم)، وغيرهما من الأشخاص الذين يشعرون ببؤس الحياة، وعندما يدركون أن ثمة أملًا ضعيفًا في خروجهم أحياء من المصعد، يشرعون في رؤية الحياة بصورة إيجابية، وينشأ بداخلهم الأمل وحب الحياة، وذلك بسبب اقترابهم من الموت، وإدراكهم أنهم لم يقدروا الحياة


ألفريد هيتشكوك

هيتشكوك امتلك فلسفة للمكان في أفلامه.. وكريستوفر نولان لم تخلُ أعماله من توظيف العمارة

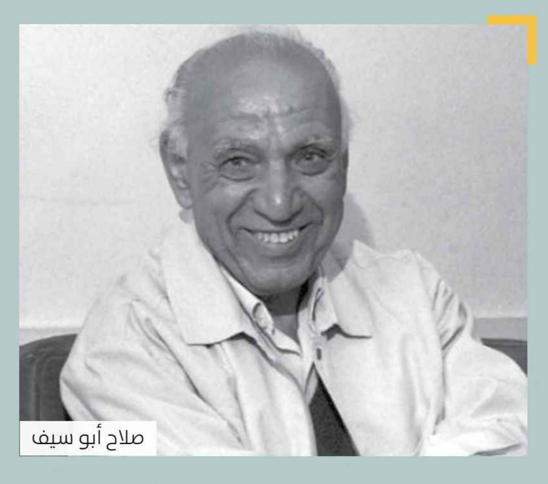
حق تقدير. المفارقة أن ثمة شخصًا آخر خارج المصعد، بائسًا أيضًا، يحاول الانتحار بالقفز من فوق سطح المبنى الذي يحوي المصعد بداخله، حتى تصل النجدة وتنقذ من تستطيع إنقاذه.

من الأفلام الغربية التي يؤدي فيها المكان دورًا رئيسًا فِلْم «لا تتنفس»، من إنتاج ٢٠١٦م، حيث البيت مركز الأحداث والوسيط الذي يتحرك داخله السرد. وكذا الحال أيضًا في أفلام مثل «١٢ رجلًا غاضبًا»، و«غرفة الهاتف»، و«المذنب». الأمر ذاته يمكن ملاحظته في فِلْم «غرفة الهلع»، من إنتاج ٢٠٠٢م، للمخرج ديفيد فينشر الذي يروي قصة أم وابنتها المحتجزتين في غرفة مجهزة بأعلى التقنيات خلال تعرضهم لهجومٍ من عصابةٍ تهدف لسرقة المنزل المكونِ من طوابق عدة بأحد الأحياء الرقمية في مانهاتن، وتتوالى الأحداث في محاولة من الأم للتخلص من العصابة والنجاة بابنتها المصابة بداء السكري. يظهر بوضوح من خلال متابعة الفِلْم روعة تصوير المكان، والسهولة التي أتاح فيها المخرج للمشاهد أن يكون مراقبًا مباشرًا للأحداث، حيث صُور الفِلْم باستخدام كاميراتٍ موزعة في مواقع مدروسة من المنزل، يتحكم في هذه المواقع التصميم الداخلي للمنزل وحرية الحركة في الموقع المصور، وبهذه الطريقة يتكشف الانتقال السلس للشخصيات في موقع التصوير. ولا يغيب عن ذهن المراقب استخدام الإضاءة والألوان لمضاعفة التأثر الفعلي بمجريات القصة.

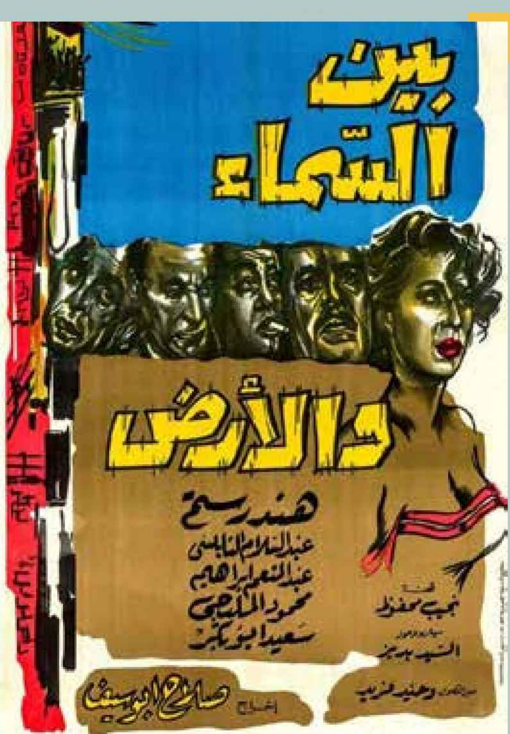
بين البناية والمدينة والحارة

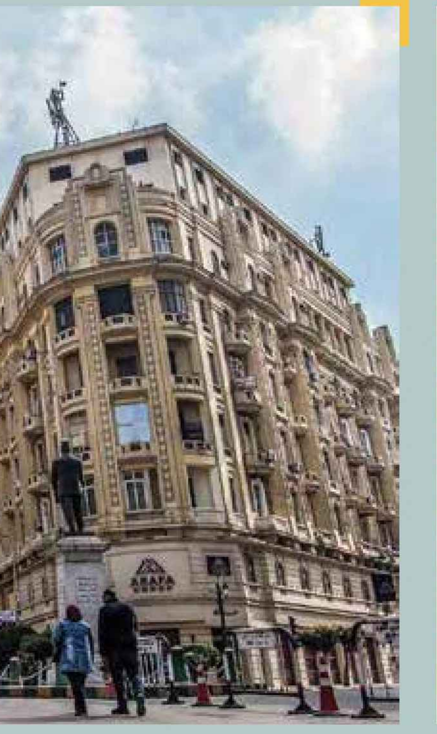
إذا خرجنا من إطار الغرفة الواحدة أو المكان الواحد الذي تدور فيه الأحداث، يمكننا أن نجد مستوى آخر من الحضور المعماري داخل الأفلام ترتبط فيه الأحداث بعمارة سكنية، أو بناية لها وجود فعلي على أرض الواقع. وعلى الرغم من قلة الأعمال التي يمكن إدراجها في هذا المستوى، فإننا لا نعدمها. من الأمثلة البارزة الفِلْم المصري «عمارة يعقوبيان»، من إنتاج ٢٠٠٦م، حيث تشير العمارة إلى بناية سكنية فعلية قائمة في وسط القاهرة؛ وقد حقق لها الفِلْم شهرة كبيرة خاصة بعد نجاحه جماهيريًّا.

في العمل يرصد المؤلف، علاء الأسواني، التحولات الخطيرة التي ألمت بالمجتمع المصري ما بين زمن الملكية وزمن ثورة ١٩٥٢م، ثم في مرحلة الانفتاح الاقتصادي فيما بعد، من خلال التغيرات التي طالت العمارة وسكانها، بعدما غادرها الأرستقراطيون إلى وجهات شتى، ليحتل شققهم الضباط حتى السبعينيات من القرن الماضي وبداية مرحلة الانفتاح، ليغادروها بدورهم إلى أحياء أرقى، بينما سيشغل سطحها كثير من فقراء الأرياف الذين قدموا إلى المدينة بحثًا عن فرص للعمل أو التوظيف، فغدا مجتمع العمارة خليطًا ما بين الطبقة الوسطى والرثة.


صلاح أبو سيف

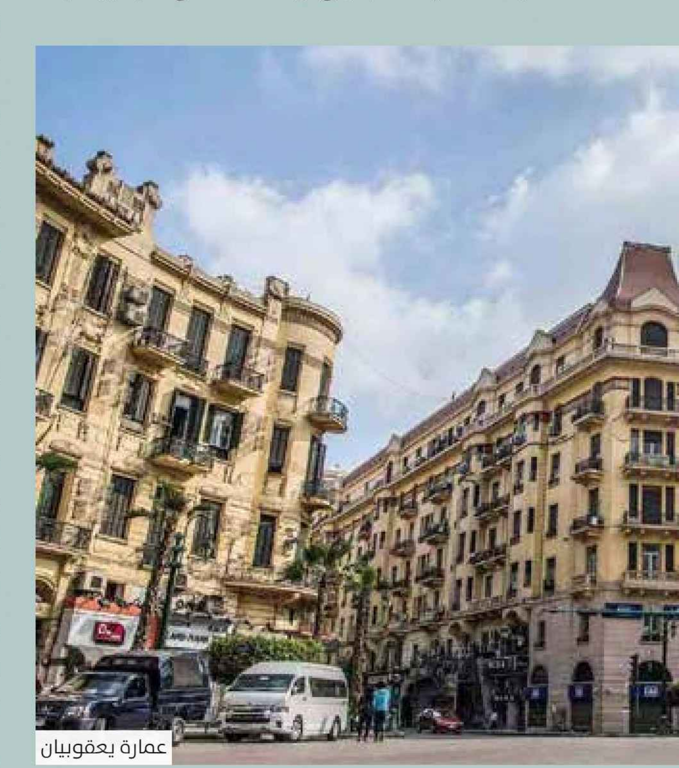
من البناية السكنية إلى المدينة أو الحارة، يمكننا العثور على الكثير من الأفلام المرتبطة بالمكان. يُعَدّ فِلْم «مانهاتن»، من إنتاج ١٩٧٩م، للمخرج وودي آلن، من الأفلام التي يؤدي فيها المكان الحجر الأساسي في القصة، حيث تتحول مدينة مانهاتن إلى الخلفية الرئيسة للشريط السينمائي الذي يصحب المشاهدين في رحلة ممتعة عبرها؛ بتناقضاتها وصورها الرومانسية المجسدة لفوضاها. سيقع المشاهد أسيرًا لسحر المدينة وعمارتها، فتبدأ رحلته مع الملصق الترويجي للفِلْم الذي يمزج بين





اسم المدينة وناطحات سحابها، ليستكمل جولته في مدينة الأضواء واللافتات المنتشرة في كل مكان ومتحف جوجنهام الشهير للمعماري فرانك لويد رايت، فتظهر المدينة على أنها الوجهة المحببة للناس. ويختتم وودي آلن بالعبارة الشهيرة: يا صديقي، إنها فعلًا مدينة عظيمة، ولا أكترث لما يقوله الآخرون عنها.

في كتابها «الحارة في السينما المصرية» ترى الناقدة مي التلمساني، أن الحضور السينمائي للحارة «يكتسب صيته من أثر عام يأخذ اسمه وشهرته، ثم يأتي الفِلْم يستعير اسم الأثر واسم الحي». هذا الأثر غالبًا ما يكون مسجدًا، أو مبنى أثريًّا، وأحيانًا معلمًا شعبيًّا، كما نجد في ثلاثية محفوظ أو «حمام الملاطيلي»، و«الأقمر»، و«بيت القاضي». تمثل الحارة وحدة مكانية ذات بعد مجازي، فالحارة تمثل الوحدة الصغرى التي تلخص الحي، كما أنها تعد تكثيفًا لمتاهة المدينة المتشعبة. في السينما تتوارى الخصوصية المعمارية للحارة بوصفها مكانًا، وتتراجع في خلفية الصورة بفعل الوجود الضروري دراميًّا، والطاغي فعليًّا للممثلين والمجاميع، عندئذ تنحصر وظيفة المكان في تحديد السياق السردي للشريط السينمائي. غير أن مؤلفة الكتاب لا تنتبه إلى أن الاعتماد على الديكورات بدلًا



عمارة يعقوبيان

أنسي أبو سيف مصمم ديكور فِلْم «الكيت كات» عايش المكان ستة أشهر.. كان يذهب إلى الحي ويجلس في أحد المقاهي ويراقب حركة الناس

من الأماكن الشعبية الأصلية يعود غالبًا لأسباب إنتاجية، وصعوبة التصوير في الشوارع والحارات الحقيقية، لذلك تخلو معظم أفلام السينما المصرية التي تصور الأحياء الشعبية من التفاصيل، وتكتفي بمعلم واحد أو اثنين، مثل المسجد أو المقهى أو محل الجزارة أو نافذة مشربية.

الإيهام بالتماثل مع الواقع

كان فِلْم «الكيت كات»، إنتاج ١٩٩١م، من أشهر الأفلام التي استحضرت الحارة المصرية. وربما يظن العديد من المشاهدين أنه صُور في حارة الكيت كات الفعلية، لكن الحقيقة أن الحارة بأكملها من تصميم المهندس أنسي أبو سيف، ما جعل المخرج داود عبدالسيد الذي تعاون معه في كل أفلامه عدا فِلْمًا وحيدًا، يهدي إليه الفِلْم. استلهم أنسي الديكور من معايشة المكان على مدار ستة أشهر؛ كان يذهب إلى حي الكيت كات، يجلس في أحد المقاهي، ويراقب حركة الناس وطريقة معيشتهم. وقد نجح أبو سيف في إبداع هندسة المناظر، وبناء ديكور يصل إلى أعلى درجات الإيهام بالتماثل مع الواقع، من خلال وعي كامل وإدراك حقيقي لطبيعة المكان. كانت لمساته واضحة بالذات في شقتي الشيخ حسني وفاطمة؛ حيث كان الديكور يجسد بشكل ملحوظ ما يسمى بالوظيفة الدرامية للمكان، فالجدران تحاصر ساكنيها، وتدفعهم إلى الهرب والفكاك منها.

على المستوى العالمي يمكن الاستشهاد بفِلْم المخرج جاك تاتيفيلي «وقت اللعب»، من إنتاج ١٩٦٧م، الذي يقدم محاكاةً ساخرة وأنيقة للعمارة الحديثة المستقبلية في مدينة باريس. حيث يسلط الضوء على ملامح العمارة الحديثة، ونمط البناء العالمي. ففي تصور المخرج لمدينة باريس المستقبلية، قدمت العمارة الحديثة تأكيدًا إضافيًّا لمفهوم البساطة والوظيفية، وكشفت عن المكونات الهيكلية اللامعة التي استخدم فيها مواد مثل الفولاذ والنوافذ الشريطة.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



عبدالوهاب أبو زيد
كاتب سعودي

حدّاد الكلمات الأمهر يدوّن جوهرة المراثي

ربما لا أجمل من قراءة شعر الشاعر الكبير قاسم حداد سوى قراءة نثره، فالنثر لدى قاسم ليس فضيحة الشاعر، كما يُقال، بل هو عرسه ومهرجانه وتاجه ومنصة تتويجه. فالمتعة الجمالية ولذة القراءة معه مضمونة، والحفر في الأعماق الإنسانية والمعرفية لديه متحقق فيما دأب على كتابته من مقالات وسمها بطابعه الشخصي، وأسلوبه المميز الذي لا يتنازل فيه عن المعايير الجمالية العالية التي شاءها لنفسه، رافضًا الرضوخ لمتطلبات اللغة الصحفية المباشرة، وذلك في مختلف الصحف والمجلات والمنصات والمنابر الإعلامية التي نشرت مقالاته على مدى عقود طويلة.

في كتابه «جوهرة المراصد»، الصادر هذا العام عن دار روايات التابعة لمجموعة كلمات في أبوظبي، يقدم لنا قاسم مجموعة كبيرة من «البورتريهات»، كما يسميها هو، وكما يسميها أيضًا الشاعر والناقد عبدالله السفر الذي كتب مقدمة للكتاب، وأهداه المؤلف كتابه هذا لاقتراحه فكرة البورتريهات، ولمشاركته السعي لتحقيق الفكرة.

المتتبع لكتب قاسم الكثيرة أو بعضها على الأقل سيدرك أن كثيرًا من هذه البورتريهات سبق نشره في مؤلفات سابقة له، حتى إنْ أغفل المؤلف والمقدم الإشارة إلى ذلك. وبطبيعة الحال ليس في ذلك ما يضير، ولكن ربما كانت الإشارة إلى ذلك أجدى وأولى حفاظًا، على أقل تقدير، على البعد التوثيقي للمقالات التي كتبت على مدى عقود من الزمن. وأتصور أنه كان من المفيد أيضًا الإشارة إلى تاريخ كتابة تلك المقالات حفاظًا على الجانب التوثيقي ذاته ولوضع القارئ في الإطار الزمني الذي كتبت فيه كل مقالة.

ولكن كل هذه الملحوظات لن تفسد شيئًا من متعة القراءة لهذه البورتريهات المتقنة التي رسمها قاسم بريشته لعدد كبير من الشعراء والكتاب والفنانين والمثقفين وسواهم ممن تقاطعت سبل حياته الشخصية أو الإبداعية (وفي كثير من الحالات الاثنتان معًا) معهم.

وبالحديث عن الجانب الشخصي، يشير عبدالله السفر في مقدمته إلى أن الصورة التي يقدمها قاسم لهؤلاء إنما هي «صورته الخاصة. من منظوره الشخصي، وفيها أيضًا تلك الملامح التي مسته وغارت فيه عميقًا لتعود بازغة كأوضح ما تكون؛ سمة فارقة ودرسًا نوعيًّا في الثقافة والحياة».

سلسلة من المراثي

ومما سيلحظه القارئ حتمًا أن هذه البورتريهات توشك أن تكون سلسلة من المراثي المكتوبة نثرًا بحبر القلب لمجموعة من الأصدقاء، أصدقاء الحياة وأصدقاء الكتابة على حد سواء، فمعظمها قد كتب في سياق رحيل أو وداع أخير يتغيا تأبينهم وتخليد ذكراهم. ونظرًا لكثرة من رحلوا من أصدقائه نسمعه يقول: «لقد تعبت من رثاء الأصدقاء، أرقبهم وهم يذهبون، وفي هذا عقاب، لا يحتمل، على الاستمرار في العيش».

وعلى الرغم من هذا التعب الذي أثقل كاهله وذلك الألم الذي طالما اعتصر قلبه فإنه يصرّ على استحضارهم «بالعمق اللازم والرغبة والاستعداد اللازمين، من أجل جعل حضورهم فاعلًا في حياتنا»، كيلا تذهب دروسهم

معهم، فكل منهم ذو شأن في الفكر والتجربة والإبداع وإرادة التغيير.

ولعل في حديث قاسم عن هذه الشخصيات التي قد لا يعرف القارئ كثيرين منهم، ما يدفع القارئ للاستزادة والبحث عن معرفة المزيد عنهم، وفي الوقت ذاته ربما يوقظ ذلك شعورًا بالخجل من الجهل بهم وبما كان لهم من أدوار مهمة في مختلف الجوانب الثقافية والحياتية المختلفة.

في مطلع مقالته/ دراسته المهمة، التي أعدها من أهم وأجمل ما قرأته شخصيًّا عن تجربة أمل دنقل الشعرية، يشير قاسم إلى ما أصبح عرفًا سائدًا لدى العرب من تكريم المبدعين بعد رحيلهم، ويقول: «نحن أمة تقدس الموتى. موتاها خاصة. بل إننا أمة تقتل مبدعيها لتقدسهم». وهذه الحالة باتت مألوفة ومتكررة حد أنها توشك أن تكون بمنزلة القانون والعقد الاجتماعي غير المكتوب، فالتكريم لا يسبق الموت، بل يليه دائمًا، وكأننا نقول دون أن نقول لكل مبدع: إن شئتَ أن نُكرّمك، فمُتْ أولًا!

محطات تستحق الوقوف عندها

ثمة كثير من المحطات التي تستحق الوقوف عندها والإشارة إليها في البورتريهات التي يرسمها قاسم عن بعض أهم أعلام الأدب والثقافة العربية، ومن هؤلاء الشاعر بدر شاكر السياب، الذي يشير إلى رسالته التي أرسلها إلى رئيس تحرير مجلة الآداب، سهيل إدريس، مرفقًا معها قصيدته الشهيرة «أنشودة المطر» وكيف كان السياب مفرطًا في تواضعه وخجله وهو يقدم ما ستكون علامة فارقة في متن الشعر العربي الحديث برمته، ويقارن ذلك بحالة اليقينية والثقة المطلقة التي لدى بعض الشعراء الشباب الذين ما زالوا يحبون على أعتاب مملكة الشعر.

وفي بورتريه آخر عن محمد الماغوط، يعبّر قاسم عن شكواه من أن الكتابات الشعرية الشابة تريد تجاوز النصوص السابقة عليها من دون أن تحسن قراءتها ودراستها أولًا. ويتسق هذا مع من ينادي بضرورة معرفة القاعدة قبل المناداة إلى كسرها، وإن كان مثل هذا السؤال يمكن أن يطرح على تجربة الماغوط نفسه: هل قرأ التجارب الشعرية السابقة وأحسن تأملها؟ ربما يطرح مثل هذا السؤال مساحة للجدل ليس هذا أوانها أو مقامها.

> **أكثر من خمسين لوحة رسمها قاسم حداد بريشته التي لا تعرف كيف تقدم التنازلات، ولا تفرط في الاحتفاء بالجماليات**

وعلى اتصال بذلك، يعترف قاسم بتأثره بأدونيس، في مقالته عنه، ويعبر عن قلقه من جنوح الجيل الجديد لإنكار آبائه؛ لأن «الشاعر الذي لا يعترف بالأساتذة الذين تلقى على تجاربهم دروسه الأولى، سيكون أقل جدارة بالمسؤولية الإبداعية التي تستدعي الوضوح أمام الذات»، كما يقول.

في مكان آخر من الكتاب، يقدم قاسم مقالة مهمة عن الشاعر الراحل أمجد ناصر هي أشبه بالقراءة النقدية العميقة عن مجمل تجربته، ولا يتحدث فيها عن الجانب الشخصي لعلاقته به على الرغم من أن ذلك كان متوقعًا بحكم تقاطع دروبهما الحياتية والشخصية شبه المؤكد.

يثني قاسم بشكل خاص على ارتباط شعر أمجد الوثيق وعلاقته القوية بجماليات اللغة العربية ويقول: إن أكثر ما يقلقه (أعني المؤلف) هو الإحساس بأنه في حضرة نص مترجم عن لغة غير عربية. ويضيف: «في المشهد الكوني، لن يكترث بنا الآخرون إن كنا نكتب مثلهم».

لحظات الحزن العميق حتى أشباح اليأس لا تغيب عن بعض فصول هذا الكتاب بطبيعة الحال، وحسبنا أن نسمع ما يخاطب به قاسم الشاعر اللبناني خليل حاوي، الذي لم يتحمل الاجتياح الإسرائيلي لمدينته الأثيرة بيروت عام ١٩٨٢م، فقرر أن يضع حدًّا لحياته بيديه. يقول قاسم: «لقد ذهبت لأنهم لم يكترثوا بأحلامك، وبقينا لأن أحدًا لا يكترث بنا. من حقك علينا الاعتراف بحقك في الذهاب عن الحياة، ومن حقنا عليك أن تعترف لنا بنجاتك مما نحن فيه من موت لا يصفه الشعر».

أكثر من خمسين لوحة رسمها قاسم حداد بريشته التي لا تعرف كيف تقدم التنازلات، ولا تفرط في الاحتفاء بالجماليات في هذا الكتاب، الذي سيقرب القارئ من تلك الأسماء أكثر، وسيكون المدخل المثالي للتعريف بمن لا يعرفهم القارئ منهم.

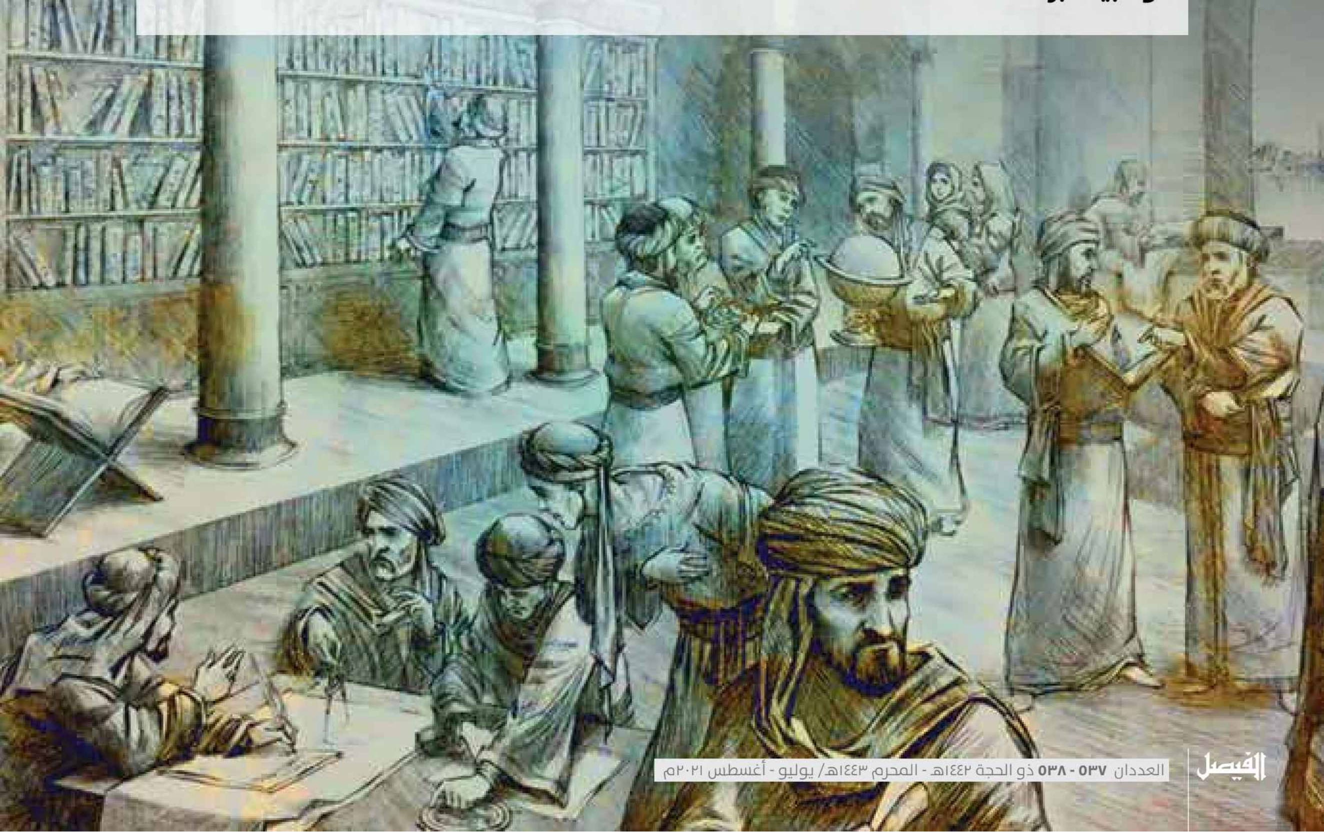
كيف نستعيد ثقافة الوقف لإحداث نهضة ثقافية شاملة

ودعم المشروعات الأدبية والفكرية الكبرى؟

صبحي موسى كاتب مصري

لعبت ثقافة الوقف في الحضارة الإسلامية دورًا كبيرًا في رعاية المؤسسات العامة، تلك التي كان الأثرياء يوقفون عليها أموالهم لصيانتها ورعاية المستفيدين منها؛ بدءًا من المساجد، مرورًا بالتكايا والأضرحة والأسبلة وغيرها، وصولًا إلى الجامعات والمدارس التي طالما تبرع الأثرياء لتطويرها ورعايتها، حتى إن بعضهم كان يوقف ماله لرعاية كرسيّ أو اختصاص فيها، إلا أن منظومة الوقف التي كانت بمنزلة حجر الأساس الأول في فكرة مؤسسات المجتمع المدني لم تعد موجودة الآن إلا في بلدان قليلة، وعلى الرغم من أن القوانين في البلدان الإسلامية لا تمنعها، فإن الثقافة التي كانت تقف خلفها اختفت.

فمن أين نشأت فكرة الوقف، وكيف تطورت عبر التاريخ، ولمَ توقفت في العصر الحديث، وهل يمكن استعادتها من جديد وتوسيع مفهومها لتشمل الإنفاق على مشروعات ثقافية وفكرية وأدبية كبرى؟



محمد عفيفي:
لا نحتاج إلا لتشريع مناسب

ثمة رأيان في نشأة الوقف؛ الأول يقول: إنه موجود في كل الديانات الوثنية بأشكال مختلفة، ودليل ذلك أرض المعابد المصرية والرومانية واليونانية قديمًا، وكذلك أرض الأديرة والكنائس، ومن ثم فكل المجتمعات عرفته على مختلف العصور، أما الرأي الثاني فيقول: إن الوقف ظاهرة إسلامية، جاءت من حديث للرسول صلى الله عليه وسلم حين جاءه رجل يريد أن يتصدق ببستان أو نخلتين، فقال له الرسول صلى الله عليه وسلم: إن شئت حبست أصلها وتصدقت بها. ومن ثم فمفهوم الوقف هو حبس الأصل والتصدق بالفرع، حيث يكون التصدق بنتاجه لرعاية أمر أو جماعة ما، لكن الوقف تطور ولم يعد يشمل المسلمين فقط، فقد انتقل إلى المسيحيين واليهود وغيرهم، وما كان ظاهرة إسلامية أصبح ظاهرة إنسانية عامة.

لكن طوال التاريخ كانت ثمة مشكلة للدولة مع الوقف؛ لأنه معفي من الخراج، ومع الوقت تحول إلى مؤسسة تنطوي تحتها مساحات شاسعة من الأراضي لا تؤخذ منها ضريبة الخراج، فقد توسع الوقف وقلت ضرائب الدولة، ونشأت جماعات مصالح تستفيد منه، فحاولت كل دولة أن تقلل من مساحات الوقف، أو تفرض عليها أنواعًا أخرى من الضرائب، حتى وصلنا إلى عصر محمد علي الذي أدخل كل الأوقاف تحت سلطة الدولة، ثم عادت الأوقاف من جديد مع عصر إسماعيل، فاستمرت حتى ثورة يوليو، تلك التي وضعت يدها على الأوقاف وعوضت أصحابها.

ورصدت السينما في فِلْم مثل «العتبة الخضرا» نهاية الوقف الأهلي، حين قال إسماعيل ياسين لأحمد مظهر: إنه جاءه خطاب من وزارة الأوقاف بحل الوقف الأهلي وتعويضه بتسعين ألف جنيه. لكن هذا لا يعني أن الوقف انتهى تمامًا من الحياة الحديثة، فما زالت هناك دول تسمح بنظام الوقف، من بينها الكويت وتركيا، ففي تركيا هناك بنك اسمه بنك الأوقاف، تُستثمَر أموال الأوقاف، وهي عديدة ومتنوعة، فهناك مثلًا وقف التاريخ التركي، حيث يوقف من خلاله أناس جانبًا من ثرواتهم لرعاية المؤرخين والأبحاث التاريخية.

أعتقد أنه يمكن استعادة ثقافة الوقف من جديد في حياتنا الراهنة عبر تشريع قانوني جديد، وقد كنت وبعض الأصدقاء في مرحلة ما نسعى لعمل حملة رأي عام للمطالبة بهذا التشريع، بحيث يُوقَف مال أو عقار أو أرض لرعاية شيء ما تحت إشراف من الدولة، وثمة نماذج معمول بها في عدد من الدول، يمكن الاعتماد عليها والأخذ منها بما يتوافق مع مصلحة الدولة، لكن ثم تخوف الآن من استغلال التيارات الإسلامية للفكرة، لكن في حال صدور تشريع يضمن الإشراف الكامل للدولة فإن ذلك يضمن الشفافية، وأعتقد أن الأثرياء لن يتأخروا عن وقف جانب من ثرواتهم لرعاية العديد من الأنشطة والمؤسسات، آية ذلك أنه في حال حدوث أي زلزال أو غيره فإنهم يتبرعون، والقانون يتيح نسبة من الضرائب لصالح العمل الخدمي والأهلي، ومن ثم فلدينا الأرضية المؤهلة ولا نحتاج إلا إلى التشريع المناسب.

أستاذ التاريخ بجامعة القاهرة

> **الاستعمار خلخل الثقافة الداعمة للوقف فلم تعد موجودة**

محمد المسعودي:
الوقف شمل كل مناحي الحياة

شكل الوقف في الحضارة الإسلامية بابًا من أبواب الإنفاق فيما يعود على الناس، وعلى المجتمع بالخير، انطلاقًا من مبدأ التكافل، واستنادًا إلى أهمية حفظ الحياة والرقي بها. وتعلق الأمر من خلال الفعل الحضاري بغايات عدة تتمثل في العمل على حفظ الدين والنفس والعقل والنسل والمال؛ إذ حرص ذوو الأملاك والأغنياء على أن تعم أوقافهم كل مجالات الحياة، مثل: وقف المساجد والعناية بها، والكتاتيب القرآنية، ووقف المقابر والعناية بها. ووقف المستشفيات، وإطعام الطعام، وإيواء المحتاجين والمسنين. ووقف المدارس والجامعات، والمكتبات، ودفع مرتبات للقراء والدارسين من البلدان الأخرى، ووقف تشجيع البحث العلمي (مثل: العناية بالطيور والحيوانات/ دار بلارج (اللقلق)/ دار الطير... إلخ). ووقف المعاونة للمقبلين على الزواج، وكفالة اللقطاء واليتامى، وتطبيبهم ورعايتهم. وتخصيص أوقاف معنية بقرض المال من دون فائدة، أو ضمان المتلفات.

هذا فضلًا عن تحقيق التكافل الاجتماعي والتضامن بين أفراد المجتمع الواحد، فكان الوقف تجسيدًا حيًّا لقيم التكافل الاجتماعي التي تُميّز المجتمع المسلم. غير أن عصرنا الحاضر، وبعد دخول الاستعمار إلى بلادنا العربية والإسلامية، خلخل نظام هذه المؤسسة الاجتماعية الدينية والاقتصادية، كما خلخل عقلية الطبقة الموسرة، وبخاصة التي اغتنت بطرائق غير مشروعة، فلم تعد تهمها القربة إلى الله، ولا يعنيها المجتمع إلا فيما يخدم أغراضها ويسعفها على تراكم أموالها في البنوك الخارجية.

وبذلك نرى أن الوقف لم يعد له دور فاعل في مجتمعنا المعاصر، ولم يعد يهتم به أغلب الناس اللهم إلا عند فئات محدودة من الأثرياء لا تزال تؤمن بأهميته، لكنها تقصره على أداء أدوار محدودة، مثل بناء المساجد بمنح أراضيها لهذا الأمر، أو وقف أموالها ودكاكينها لتحقيق استمرار المسجد وضمان ما يجعله يؤدي وظيفته الدينية. أو المساهمة في توزيع المؤونة والزاد على المعوزين والفقراء في الأعياد الدينية والمواسم، ولم يعد يخطر في بال هؤلاء المساهمة في بناء الجامعات وتشجيع العلماء والأدباء والمفكرين والباحثين، وتخصيص قسط من أموالهم في تشجيع القراءة ونشر الوعي، وتشييد المكتبات والمختبرات العلمية والطبية.

وإذا كانت مجالات العلم والاهتمام بالفن والأدب، في مقدمة ما أولاه الأغنياء المسلمون كامل اهتمامهم ودعمهم في القديم، فكان المقتدرون يحبسون أموالهم لتشجيع الإقبال على العلم وتحصيله، والعناية بالأدب وتشجيع الأدباء، وتقريب الفنانين والإغداق عليهم، فإن هذا الأمر قد صار في خبر كان؛ لأن الطبقة الغنية الجديدة في مجتمعاتنا لا علاقة تصلها بالعلم والأدب والفن، ولا تهتم سوى بجمع الأموال والتنافس في شراء الكماليات والتفاخر بها.

ناقد وباحث مغربي

لا بد من رفع مستوى الوعي بأهمية تنوع مجالات الوقف، وتعزيز مفهوم التنمية الشاملة، ومن ثم قيام المؤسسات الوقفية بالنهوض بالفكر والثقافة والإبداع

سعد إبراهيم الدراجي: عودة الوقف تتعارض مع القوانين الحديثة

موضوع الوقف طويل الذيل عميق السيل كما يقولون؛ لأن بداياته في عصر النبوة والخلفاء الراشدين، وهو استجابة لأمر الله -عز وجل- بالصدقة والإنفاق على الفقراء والمحتاجين، وضمان إدامة المنفعة على شريحة من المجتمع، وربما هو نوع من التكافل بين الأفراد. والذي يطلع على مجالات الوقف ومشروعاته في المدن الإسلامية الكبرى يدرك أهميته، وقد أصبح للوقف هيئة خاصة في العهد الأموي بعد أن كان الإشراف والإدارة بوساطة الأفراد، وفي العصر العباسي أصبحت للأوقاف إدارة مستقلة غير مرتبطة بالقضاء.

إن رعاية الحاكم وحمايته لأوقاف المسلمين على مر العصور، وضبط أحكام الوقف من الفقهاء من خلال مؤلفاتهم؛ ساهم في تطور مؤسسات الوقف، وأدى إلى قيام الوقف بدور كبير في التنمية الاجتماعية في كل البلاد الاسلامية، وكذلك رغبة بعض الأشخاص في إدامة ريع بعض الأملاك لأسرهم من بعدهم ساهم بشكل فاعل في تنمية الوقف وزيادة العمائر والمشروعات الخدمية الموقوفة، ولا سيما في العصرين المملوكي والعثماني؛ إذ جرت العادة أن يوقف رب الأسرة ربع أو ثلث أو نصف المنشآت على المؤسسات الدينية أو المشروعات الخيرية، ويبقى النصف الآخر لأولاده وأحفاده.

إن قلة من الحكام تجرؤوا على مصادرة الأوقاف في التاريخ الإسلامي، وقد توقف في عهد الدولة الحديثة التي صادرت الأوقاف وضمتها إلى مؤسسة أو وزارة واحدة، وأخذت تتصرف بها على غير الشروط التي نصها الواقف واشتراطها في وقفيته؛ لذلك أصبح قلة من الناس في زماننا يهبون أملاكهم إلى المؤسسة الحكومية، والحقيقة هي لم تتوقف تمامًا، فهناك أشخاص الآن يبنون منشآت خدمية وصحية وفي الغالب دينية، ويشرفون على إدارتها بقصد الأجر، وبعضهم يسلمها إلى وزارة الأوقاف لتشرف على إدارتها، وبخاصة المساجد.

يمكن استعادة نظام الوقف إذا عدنا به إلى التنظيمات التي سنها الفقهاء، وراعت الدولة

ذلك، وهذا صعب جدًّا؛ لأنه يتعارض مع القوانين المدنية الحديثة، وسياسة الدول في السيطرة على المؤسسات وأموالها.

أستاذ التاريخ بجامعة بغداد

أحمد زكريا الشلق:
نظام الوقف توارى لصالح مؤسسات الدولة

بدأ الوقف منذ العصور الوسطى، وازدهر بشكل كبير في العصر المملوكي، وهي فكرة أساسها ديني، حيث يوقف الإنسان جزءًا من أملاكه على عمل معين. ومن ثم فقد سعى كثير من الحكام والأثرياء إلى وقف جانب كبير من أملاكهم لرعاية أسبلة ومستوصفات ومساجد وتكايا وجامعات كما فعلت الأميرة فاطمة إسماعيل في جامعة القاهرة في العصر الحديث.

ومن ثم فالفكرة كانت أن يوقف شخص ما مصدرًا من مصادر رزقه بشكل رسمي لرعاية مؤسسة ما، ويتقدم بذلك بحجة رسمية إلى القاضي أو الدولة؛ كي تضمن الدولة تنفيذ وصيته أو وقفه، وبعضهم كان يضع شروطًا في الحجة، كأن يُعيّن خادمون للسبيل، أو أن يوجد قارئ قرآن به، أو أن تخصص وقفيته لرعاية قناديل الزيت بالمسجد، أو غيرها من الشروط، وقد أخذت فكرة الوقف تتوسع من الزوايا والمساجد والأسبلة إلى مختلف شؤون الحياة، حتى إن بعضهم كان يوقف وقفًا لرعاية طريق ما، أو إصلاح ترع وغيرها، وهو ما جعل الحكومات في الزمن الحديث تنشئ وزارات الأوقاف لتنظيم عمل الأوقاف، ففي مصر أنشئت وزارة الأوقاف عام ١٩١٢م.

لكن نظام الوقف توارى لصالح مؤسسات الدولة وهيمنتها على مصادر التمويل لعدة أسباب، منها الدور المركزي الذي لعبته الدولة، ومن ثم فقد أصبحت الدولة نفسها طرفًا مستغلًّا بديلًا لجماعات المصالح التي نشأت على ضفاف الوقف القديم، ومنها أيضًا أن أغنياء هذا العصر يختلفون عن الأغنياء قديمًا، ففي الماضي كانت الحالة الدينية أكثر قوة، ومن ثم كان الأثرياء يسعون لتأمين فكرة الصدقة الجارية على أرواحهم، مثلما سعوا لإنجاب وتعليم الولد الصالح الذي سيدعو لهم، أما الآن فالأثرياء يؤمنون إيمانًا مظهريًّا؛ لذا يقيمون موائد الرحمن أو غيرها من الأمور التي تجلب لهم الوجاهة.

أستاذ التاريخ بجامعة عين شمس

سلطان الحويطي:
الوقف أسهم في نهضة ثقافية وعلمية

لا شك أن للوقف دورًا مهمًّا في نهضة الأمة الإسلامية في شتى المجالات سواء فكرية أو علمية أو ثقافية، ولكن للأسف الشديد فقد أصاب ثقافة الوقف داء التقليد والتكرار والانسياق خلف قوالب مجهزة مسبقًا، فاقتصر دور الوقف على بناء المساجد ورعاية الأيتام، ولا شك أن هذه المناحي مهمة، إلا أن الجهل وعدم تثقيف العامة بدور الوقف المهم في بناء شخصية مسلمة واعية منتجة أدى للركود.

ولو عدنا إلى العصور الإسلامية الأولى لوجدنا الوقف يساهم في نهضة علمية وثقافية عادت على العالم أجمع بالمنفعة، فكانت المدن الإسلامية تعج بالمكتبات الوقفية العامة مثل مكتبة الحكمة ببغداد، ودار العلم بالموصل، ودار الحكمة بالقاهرة، وخزانة الكتب بحلب وغيرها، ولاستعادة دور الوقف بشكل يتناسب مع معطيات عصرنا الحاضر لا بد أولًا من رفع مستوى الوعي لدى المجتمع بأهمية تنوع مجالات الوقف، وتعزيز مفهوم التنمية الشاملة، ومن ثم قيام المؤسسات الوقفية بالنهوض بالفكر والثقافة والإبداع، ويكون ذلك بإنشاء مطابع ودور نشر تهتم بطباعة الكتب القيمة وترجمتها وتسويقها، وإنشاء مراكز للبحث العلمي توفر بيئة ملائمة للباحث، وإقامة ندوات ثقافية ومسابقات في شتى مجالات الإبداع.

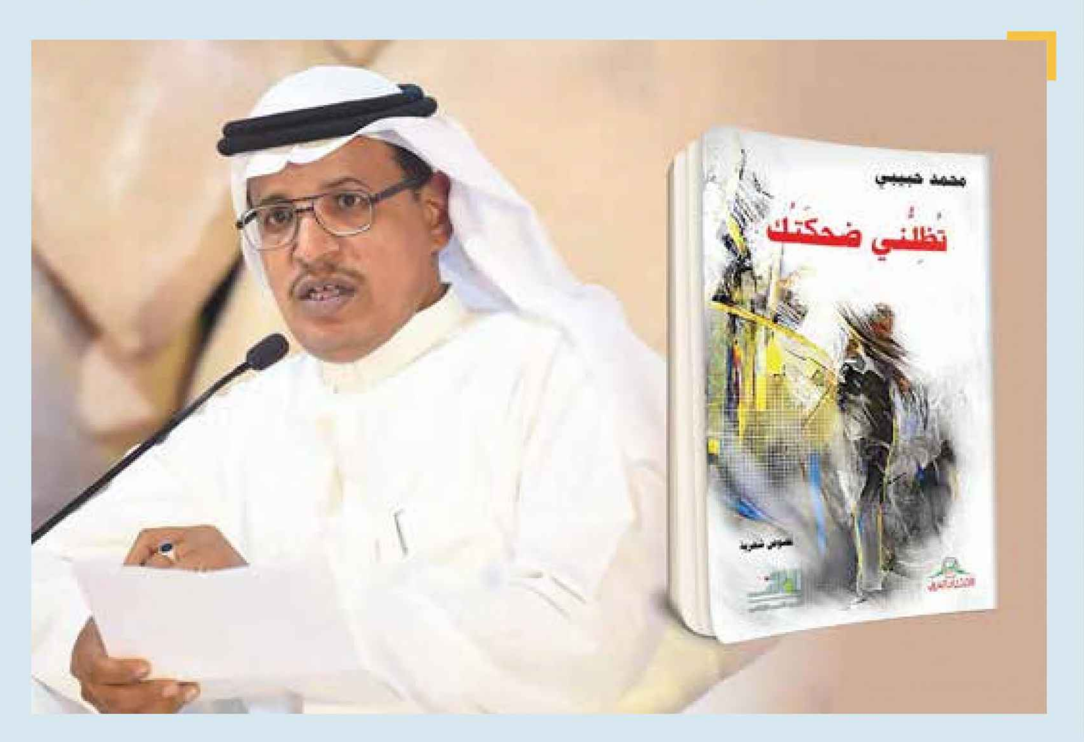
كاتب سعودي

محمد مصطفى حسانين
ناقد مصري

خصائص الخطاب الشعري في «تُظِلُّني ضحكتك» لمحمد حبيبي

يمتلك الشاعر والأكاديمي السعودي محمد حبيبي تجربة شعرية لها سماتها الجمالية والأسلوبية التي تتسم بنوع من التطور والتنامي المستمر، كاشفة عن وعي عميق بتحري الخصوصية التعبيرية والبصمة الأسلوبية المميزة لخطابه الشعري. هذه الثوابت والمتغيرات الجمالية يمكن تأملها وملاحظتها في ديوانه «تُظِلُّني ضحكَتك» الصادر عن نادي الطائف الأدبي ٢٠١٨م، ففي الديوان تتويج لخصائص الأداء الأسلوبي، ووعي جمالي بالبصمة الخاصة في تكوين النص، وهي السمات التي عمقها وحفر مجراها في أعماله الشعرية الأربعة السابقة: انكسرت وحيدًا (١٩٩٦م)، عن دار الجديد- لبنان. أطفئ فانوس قلبي، (٢٠٠٣م)، عن نادي جازان الأدبي- السعودية. الموجدة المكية، (٢٠٠٧م) عن دار الانتشار العربي- لبنان. جالسًا مع وحدك (٢٠١١م)، عن دار مسعى- الكويت. أو في تجاربه الشعرية البصرية، فقد أنجز ثلاث تجارب شعرية مرئية: غواية المكان (٢٠٠٦م)، وحدقة تسرد (٢٠٠٧م)، وبصيرة الأمل (٢٠١٨م).

تتمثل ركائز هذا الخطاب الشعري في عدد من الخصائص الأسلوبية المطردة على طول التجربة الشعرية وفي عمق متنها الجمالي؛ منها تحييد البنى الإيقاعية، وسحبها إلى مناطق الخفوت إعلاء للدلالة، وإصغاء للمعاني التي تغلبها السمة التأملية تارة، والبعد السردي في أخرى، ويتقاطع ذلك مع إحداثيات التوازن بين الإيحاء والكشف، والمجاز وقابلية التفسير والتواصل الدلالي.



ولعل من أهم الخصائص الدلالية التي ينبني عليها هذا الخطاب أيضًا، النزعة الغالبة لتسجيل اللحظات الفارقة الكثيفة بالمعنى، المرتبطة بالذكرى والاستعادة، وتمديدها سرديًّا واللعب على تفصيلاتها كلها، على نحو ما جسده في ديوانه «الموجدة المكية» الكاشف عن رحلة روحية تتقاطع مع التجربة الجمالية والعاطفية، وارتباطهما عبر التناص بالمورث الشعري العربي وقصصه وأخباره. وتأخذ تلك اللحظة وجهًا تأمليًّا ذاتيًّا في «جالسًا مع وحدك» ووجهًا تأمليًّا ممتلئًا بالشجن والأسى في «أطفئ فانوس قلبي». ولا شك أن تلك اللحظات المتشذرة أحيانًا تميل إلى شكل من أشكال التضاد الداخلي لتفجير التوتر الدلالي، أو الاعتماد على الصيغة المشهدية، أو العرض البصري في تكوين التخييل الشعري. ولأن اللحظة تمثل ومضةً سريعةً، يأتي القصّ ليركزَ على تلك الومضات؛ لذا ينحاز كثير من نصوصه إلى المزج بين الشِّعريِّ والسَّرديِّ، عبر تمثيل سردي وشعري قصير، يختزلُ العالم ومعانيه في لوحةٍ أو مشهد، عبر اختزاله وتكثيفه في لحظة درامية.

تتشكل الخاصية البنائية لخطاب محمد حبيبي الشعري في تلك السمة الظاهرة في تكوين نصوصه، فالغالب على خطابه الانحياز إلى القصائد القصيرة دون الطويلة، وتنوع خطابه ببعض القصائد متوسطة الطول التي تميل في جانب منها لبنية المقاطع. السمة الأخيرة، تبدو في حرصه الدائم على وسم مجموعاته الشعرية بأنها «نصوص شعرية» كأنه يتحرج من فكرة الديوان المغلق على فضاء محدد، ويفسح كتابه على التعدد بتسميته نصوصًا. والحق أن الخط الدلالي في أغلبه يخطه نسيج أسلوبي يتسم بالتناغم، وفضاء دلالي على الرغم من تنوع أعطافه يميل لبؤرة عامة تمسك بالمجموع. وبخاصة حين يلجأ إلى توزيع عدد من قصائده تحت عنوان جامع يعبر بشكل أو آخر عن مركز استقطاب دلالي. على نحو ما نلقاه في الديوان الأحدث «تُظِلُّني ضحكتك» من توزيعه على أربعة عناوين: خيبات جنة فاقدة (أربعة نصوص)، التماعات الوقت (خمسة عشر نصًّا)، أربعاءات الوحشة (خمسة نصوص)، فازات الدهشة (خمسة نصوص).

الخيال الطليق في الحب والشعر

في ديوان «تُظِلُّني ضحكتك» يتخذ الخطاب الشعري وضعًا جماليًّا يحافظ على مرتكزاته السابقة ومنجزاته الجمالية، وفي الوقت ذاته يعبر عن فضاء دلالي ومتخيل جمالي يعمق بعض ثيمات قصائده السابقة، ويشف الإهداء عن الثيمة المركزية للخطاب، يقول: «إلى فاطمة، وسام، حمود، يزن، ليلك.. نريدُ من الحُبِّ/ ما يعجزُ الحبُّ عنه/ وما لا يطيقُ الخيالُ/ نريدُ من الحبّ أن يرضعَ المستحيلا». الإهداء الأسري والعائلي بامتياز، ليس مجرد عابر في سياق الديوان الدلالي، ولا امتنان صادق لرفيقة الدرب والأبناء، بل يعبر عن ذلك الطموح الوجداني والجمالي في آن للقبض على الخيال طليقًا في الحب والشعر، وكأنه يشيّد بطريقته الشعرية الخاصة صورة «امرأة المستحيل» في الواقع ويجذرها في تجربة حياتية ممتدة، فنصوص فاطمة تبدو موزعة في دواوينه السابقة، وفي هذا الديوان تكريس لحضورها عبر تجسيد جمالي.

في «تُظِلُّني ضحكتك» ثمة خطاب مركزي يستصفي عصارة تجربة شعرية متجددة حول (فاطمة) يشتبك فيها الوعي الشعري مع رافدين أساسيين يتجليان بطرق متشابكة هما: الرغبة الواعية بالحفاظ على (الذكرى) في الحياة والحاضر، بعيدًا من فيض الزمن ومروره، كأن هناك خشية من مروقها وخفوتها ونسيانها، بل محاولة تأبيدها. والجانب الآخر؛ يتمثل في تأمل جذاذات الحوادث العابرة الصغيرة والمنفلتة، وتحويلها إلى كسرات ولقطات تشكل الرؤية الكلية للوعي الذاتي. وفي خضم هذا الوعي لا يصبح الحب روتينًا شعريًّا، بل محاولة اكتشاف للتفصيلات الدالة الموغلة في بساطتها ومركزيتها في آن. وهنا يتبدى نوع من البحث عن بصيرة الذكرى في اللحظات الهامسة، وهنا أيضًا لا تغدو الكتابة عنها تسجيلًا للمعنى الخارجي، بل انكشاف الجسد عن لغته وتماهيه مع الأنثى الحبيبة والذات بوصفهما صِنْوَيْنِ متماهيَيْنِ بعيدًا من أي ثنائية، ويفتتح نصوص ديوانه بهذا المعنى في نص «تماهي» قائلًا: «يتشابهُ المعنى/ لدى من يكتبون حبيبةً/ وإذا كتبتُ/ وجدتُ نفسي في الكتابةِ/ أشبهك/ تتناسخُ اللحظاتُ/ في أذهانِ مَن عشقوا/ وما من لحظةٍ/ بالقربِ منك، تمُرّ/ وهي تكرِّرُك» (ص٧).



أمين صالح
ثورة ناعمة في ميادين الكتابة

للكتابة عند أمين صالح (١٩٥٠-) وقع الثورات الناعمة التي تخاصم العنف، وتنأى عن استعمال الأسلحة بأنواعها، إلا أنها تحقق الغايات الجذرية نفسها للثورة المسلحة. أمين صالح، من دون بيانات ضاجة ولا منشورات تصحبها جلبة، يشعل الثورة تلو الأخرى في ميادين الكتابة، لا يشبه النص لديه نصًّا آخر، ثورة مستمرة بلا هوادة، حتى وهو في عمرٍ، يُهادنُ عادةً كبارُ الكتاب فيه ثوريتَهم ويتخلون عن قلق المغايرة، فيركنون إلى الدعة والطمأنينة، إلى ما سبق أن حققوه في سالف أعوامهم.

هو ثائر في الكتابة، على الجماليات السائدة. ومتمرد حين ينحاز لا إلى قيم السرديات المتجاوزة والكتابة على التخوم فحسب، إنما أيضًا إلى الإنسان البسيط في عذاباته ومواجهاته اليومية مع قوى البطش المتنوعة. يجنح صاحب «أغنية ألف صاد الأولى» إلى كتابة تبدو غير معنية بالصدام مع الواقع وسلطاته، لكن مع قليل من التأمل، يكتشف المتلقي أن صاحب «الطرائد» لم يغادر هذه المنطقة، منطقة الصدام والمشاكسة والاستشراس حتى، بيد أنه يختار طرائق وأساليب وممكنات سردية، سيصعب معها الوقوع، على ما تعودنا الوقوع عليه بصورة مباشرة في كتابات لها الهدف نفسه، صياغة موقف جذري من العسف، الذي يجري على الإنسان وهو يصارع أقداره وحيدًا.

يستعمل مترجم «النحت في الزمن»، السينما، بتقنياتها المذهلة، يوظف الشعر بكثافته وتجريده، يفجر الطاقات الكامنة في السوريالية، يذهب إلى مناطق غير مأمولة في جغرافيا اللغة، ليبتكر نصًّا فريدًا بالمعنى العميق للكلمة، نصًّا ما إن تقرأه حتى تتأثر به، والتأثر هنا لا يعني الكتابة على منواله والتماهي معه، إنما في عدوى الذهاب بعيدًا في المغامرة، واقتراف كتابة تبتعد من المتداول، وتوسع من حدود النص وتحوله إلى مختبر للتجريب، الذي لا ينتهي عند شكل معين.

شيّد صاحب «ترنيمة للحجرة الكونية» كتابة تقوله هو نفسه وترسم صورة لا ينقصها الوضوح له، ثم آثر ككاتب ومبتكر لهذه الحيوية النصية، الانسحاب كشخص، مكتفيًا بصمته وبمقاومته لحمى الإعلام التي تجتاح الجميع، كأنما الحضور في الأضواء لا يليق به. دومًا، ينحاز أمين صالح، في الكتابة والسينما، إلى ما يتخطى المختلف، الذي ألفنا اختلافه، إلى الفريد والعصي، إلى ما يحتاج مقادير من الصبر، وحصة كبيرة من المعرفة المركبة، لاستيعابه وتفهمه.

روائي، شاعر، مسرحي، قاص، ناقد سينمائي، مترجم، كاتب سيناريو، تتعدد الأنواع الأدبية التي خاض غمارها صاحب «ندماء المرفأ، ندماء الريح»، وصنعت منه ظاهرة متفردة في راهن الكتابة العربية.

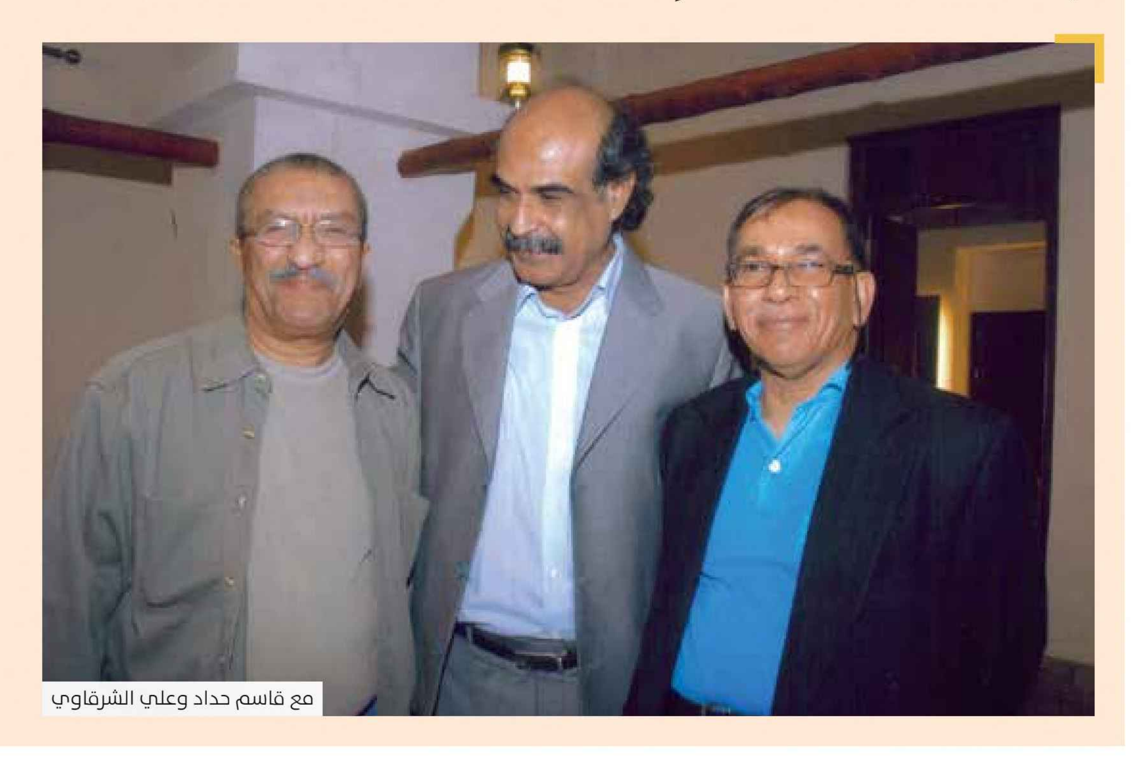
«الفيصل» تحتفي بالكاتب البحريني الكبير أمين صالح، بتقديم عدد من الإضاءات والشهادات، كتبها مبدعون ونقاد عرب.

أمين صالح:
عن الدرس الأول والسَّلمندر وتخدير الحواجز وأشياء أخرى

عبدالله حبيب ناقد سينمائي عماني

«هذا يعني أن اسم (أمين صالح) مزيّف فعلًا، وأن شهادة الميلاد (١٩٤٩) ينتسب إليها أكثر من معتوه ودجّال ومجرم حرب». (أمين صالح، حاشية على متن «هنا الوردة.. هنا نرقص»، ١٩٧٣م).

من أي حرف من الحروف، وفي أي جرف من الجروف، يمكن الحديث عنه حدثًا غير هيّن، والحديث منه حادثًا وَهِنًا يفتُّ الحادثات، والحديث إليه مُحْدَثًا جَلَلًا مُحدِثًا جَدَثًا؟ كيف أنجو من حِمى أخطاره وأنا في بيارق وبنادق المعسكر، أو لدى أيائل وأرامل السِّجن؟ سأخاطر بالقول عنه، و«في المخاطرة جزء من النجاة»، كما حدَّثنا النِّفَّري في غابر النبوءة، ومستقبل الحكمة والقَمْحِ، وسديد النصح. لا أخالني بحاجة ممسوسة لأن أهرش الأيام، والسنوات، والدهور التي في عُبابه مخرتُها، أو أجلو عنها الغبار، أو الزَّبَد، أو الصدأ، أو أحكَّ الأطياف، والأشباح، والأشخاص، والشخصيات كي يندلع البلُّور بهيئة قَصٍّ ينضح شِعرًا، ينضج تفَّاحة أخذتها الهيبة وأصابتها الغُلمة والبُحران فحوَّلها الجلال إلى ملاك يشبه أرنبًا بريًّا تائهًا، وأن أستدعي بوضوح شفّاف وشديد هل، ومتى، وكيف، وكم (وربما لماذا أيضًا) وَصَلَ -بتدرُّجٍ يهذي كقوس قُزحٍ لا يفرض نفسه على أحد سوى الألوان والأفق- اسم أمين صالح إلى حياتي ووجداني مبكرًا، وذلك بوصفه مصدرًا جوهريًّا من مصادر تكوينهما وأنساغ إلهامهما؛

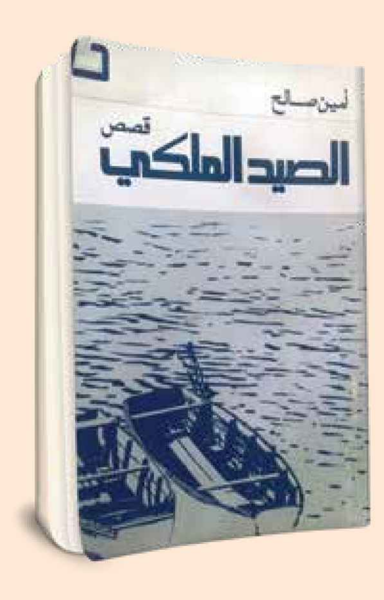


مع قاسم حداد وعلي الشرقاوي

بل والإسهام لاحقًا في إجراء مراجعات حادّة، والإتيان بشكوك ضروريّة، وإعادة صياغة قناعات وقرارات معرفيّة وإبداعيّة حاسمة ستظل من محرّكات ومداميك الوجود، والتوق، والقلق، والولع حتى الآن.

كان ذلك في أواخر سبعينيَّات/ أوائل ثمانينيات القرن الماضي، حيث كان اسم أمين صالح واحدًا من صنوٍ أو ثنائيٍّ إبداعيٍّ مقترنًا في القبض على جمر الرُّؤية والرُّؤيا بقاسم حدَّاد؛ فكان يكفي أن يأتي اسم أحدهما في كتابة، أو حديث، أو تذكار كي يحضر الآخر تلقائيًّا مثل الوَبَر، أو كما إستبرق الدم، بصورة سندسيّة أليفة، ومتآلفة، في العمل التأسيسي الهِرَقْلِيِّ الدؤوب الذي قاما به بلا كلل أو ملل في تشكيل هواجسنا، ونحت قرون استشعارنا، وحياتنا، وحساسيّتنا الثقافية والفنية، وذلك غُبَّ الحبو المتأنئ في تحرُّكاتنا («تدحرجاتنا» قد تكون كلمة صائبة أيضًا) الأولى على مدارج وتلعثمات الوعي، والتجربة، وتهجيّات الكتابة، والحداثة، والاختلاف، والنَّزق.

وكان ذلك مرتبطًا بدوره على نحوٍ وثيقٍ ليس فحسب بالإصدارات المستقلة لكل منهما على حدة، وهي وفيرة (ولاحقًا أيضًا بعمل أدبي مشترك لهما لا يُنسى هو «الجواشن» ١٩٨٥م)، وأيضًا بإصدارات أقرانهما المرابطين المثابرين في الخندق نفسه، بل كذلك في الجهد السيمفوني، والكد الجماعي الرصين، والمثابر، والمهم الذي اضطلعت به طيِّبة الذِّكر فصلية «كلمات» التي كانت تصدر بالحثيث من الأمل والحلم، والمتقشِّف من الإمكانيات المادية، والرحب من الاحتمالات الخلاقة عن أسرة الكتّاب والأدباء في البحرين؛ حيث انصهرت في تلك البوتقة الغنيّة -المُفْتَقَدَة بشدَّة كبيرة للأسف من مكتبتنا ومدوّنتنا الثقافيّة اليوم- مساعي الإبداع والتنوير الثقافي التي قام بها بإبهار بالغ رهطٌ طليعيٌّ من البحرين (عبدالقادر عقيل، الدكتور إبراهيم غلوم، علي الشرقاوي، فوزية السِّندي، يعقوب المحرّقي، نعيم عاشور، خلف أحمد خلف، وسواهم)، وغير البحرين من الخليج السادر إلى المحيط الخائر (أدونيس، محمد بنيس، عبدالكبير الخطيبي، فواز طرابلسي، كمال أبو ديب، عبدالعزيز المقالح، وغيرهم) إن كتابةً أو ترجمةً وسوى ذلك. لقد كانت «كلمات» (لمن يتذكر تلك المرحلة، وأدبياتها، ومعطياتها الرقابيّة في بلدان المنطقة كلًّا بظروفها الخاصة والمُرَكَّبة) تجربة ثريّة، فائقة الألق، وبالغة الأهميّة.



وإني أكاد لا أتذكر صدور أي عدد من «كلمات» لم تكن فيه لأمين صالح مشاركة حيويّة سواء أكانت نصًّا إبداعيًّا فاتنًا كتبه، أو ترجمة رشيقة اختارها بعمق تفكير وأجراها بحسن تدبير.

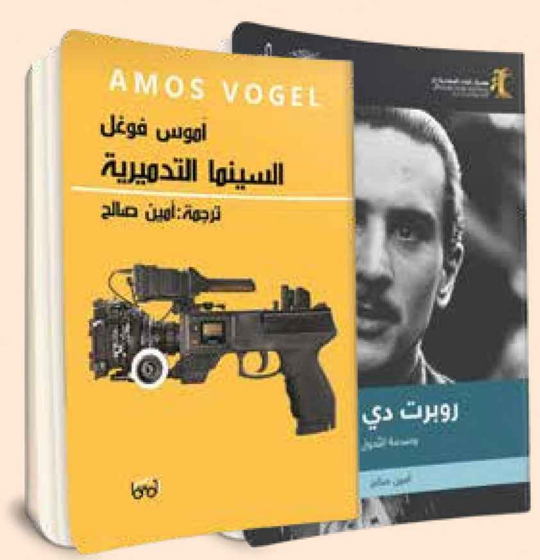
مد نضالي ومنارة للباحثين عن إبداع جديد

من نافلة القول: إن ذلك النَّشاط النَّشري النَّحليّ كان يحدث بالإضافة إلى الاضطلاع والتوازي مع عضويته في هيئة إدارة التحرير؛ وهو ما يعني انخراطه المباشر في المسائل والمسؤوليَّات الإداريّة والإجرائيّة وما يترتب على ذلك من ضرورة الحكمة والموازنة في التعامل مع المساحة الوقتيّة والطاقة العصبيّة. زِد إلى هذا أن ذلك الحراك الثقافي المتوهّج (في الأدب وغير ذلك من ضروب الكتابة، في المسرح، في الترجمة، في التشكيل، في السينما، في الغناء والموسيقا،... إلخ) كان مرتبطًا بدوره على نحوٍ عضويٍّ ونقديٍّ لا تنفصم عراه بمدٍّ نضاليٍّ عرفته البحرين بصورة متفرِّدة على مدى عقود طويلة من الزَّمن عبر أحداث وبُرهات تاريخيّة معروفة؛ فكانت بذلك منارة حقيقيّة للباحثين عن الأشكال الإبداعيّة الجديدة على أصعدة البوح والتَّعبير، وكذلك للساعين لإيجاد وقائع وبدائل متقدمة في أنسقة الفعل السياسي الاجتماعي الحديث.

لهذا لم يكن غريبًا أن تجد في الحالة البحرينيّة الاستثنائيّة (على نحوٍ بارز أكثر من بقية بلدان المنطقة)

أن بعض رموز المحاولة الإبداعيّة والثقافيّة المغايرة هناك كانت في الوقت نفسه هي رموز المشروع الاجتماعي البديل (قد يكون قاسم حداد هو المثال الأبرز وغير الوحيد على ذلك). في هذا الإطار، وفيما يخصُّني ولا شك أنه أيضًا يخصُّ غيري من جيلي، شكَّلت البحرين حالة إشعاعيّة، ورفاقيّة، وأخويّة (ليس بمعنى جورج أورولْ و«١٩٨٤» لا سمح الله) متَّصلة بالجوهر الأخلاقي والإنساني في الصَّوت والصَّدى، وفي التفاني والتكاتف والتعاضد، في الوجه وفي المرآة، في المودة العفويّة والخاصّة، في تشاكل الخلفيات وتمرئي الهموم والانشغالات، في العطاء السَّخي والإغداق العاطفي والموضوعي غير المشروط خاصّة - للأمانة- بالنسبة لنا نحن العُمانيِّين لأسباب لا يجهلها كل من هو مطَّلع على التاريخ السياسي والثقافي المعاصر للمنطقة، في الإيثاريّة الجمّة، وفي العمل العلني والسِّري على ضرورة ألا يُتْرَك أي أحد من دون رغيف، أو حلم، أو كلمات، أو نجمة.

في الإطار الذي سردته باختصار أعلاه، إذًا، انهمر أمين صالح عليَّ -أنا المغترب اضطرارًا في معسكر للجيش في أبوظبي يبحلق فيه الجنود ببلاهة وتمنيات صادقة بالشِّفاء العاجل والتام إن رأوك تقرأ كتابًا أو مجلّة- بغيومه الجديدة، وأطيافه القرمزيّة، وشظاياه المضيئة. لا بد لي من الاستطراد الضَّروري هنا بالقول: إنه فيما كانت الكتابة الإبداعيّة الجديدة في منطقة الخليج عهد ذاك منغمسة لشتَّى الأسباب والدَّواعي في «التَّعبير» عن الهموم والتطلعات المطلبيّة، الوطنيّة الوجيهة والمشروعة قطعًا -في تَصادٍ طبيعي مع ما كان يعتمل في ديارنا بسبب صدمة النَّفط، وانعدام الثروة، وتواضع الثورة- بدرجات متفاوتة الموهبة، وصدق المعاناة، وأغوار العمق، والاقناع، والإبداعيّة الحقّة، فقد جاء أمين صالح منذ البداية من أقاليم التمرد، والاختلاف، والمشاكسة، والعناد منذ مجموعته القصصيّة التدشينيّة «هنا الوردة.. هنا نرقص» (١٩٧٣م).



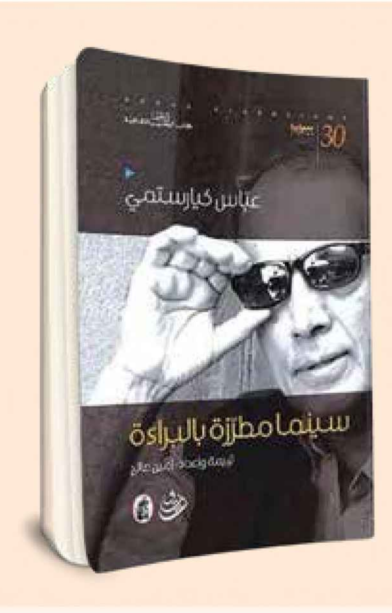
الخروج على أعراف القبيلة

لقد كان صوته منذ البواكير ناتئًا، غريبًا، نافرًا، مضطربًا، ناشزًا، جفولًا، شريدًا، طريدًا (لا عجب والحال هذه، إذًا، في أن اثنتين من مجموعاته القصصيّة تحملان عنوانيْ «الصيد الملكي» [١٩٨٢]، و«الطَّرائد» [١٩٨٣])، ناقمًا، حرونًا، يتيمًا، مارقًا (أستخدم كل هذه النُّعوت التقريعيّة بالمعاني الأكثر إيجابيّة بالطبع)، وكأنه «بانثيون» بمفرده في الفرادة؛ لدرجة أن سَدَنَة ودهاقنة الكتابة المباشرة (بغرض التعجيل المتفائل في التغيير، واستمطار الشموس عبر التمني، واستعصار المستقبل من التكلُّسات) من مناضلين متقاعدين بإرادتهم أو مُقْعَدين لأسباب تقعد خارج إرادتهم، وفقهاء لم ينالوا حتى ثلث الزَّلل، ومهذاري مقاهٍ وثرثاري حانات، و«موسكوفيِّين»، و«ماويّين» (وربما «تروتسكيِّين» أيضًا من باب لمّ الشّمل، والحفاظ على وشائج المصاهرة بين المحاتد النَّبيلة، والعائلات العتيدة، والحفاظ على نقاوة النَّسل الكريم، والذُّريّة الصالحة، وطُهر الأرومات)، وأنصاف قراء، وأشخاص مخلصين من ناحية الفطرة وأنقياء من حيث المبدأ والسَّريرة، ونُقاد مدجَّجين بالمساطر، والسَّواطير، والخرائط، والشَّواقيل، والمعاجم، والتعاويذ، والحوقلات، وكُتبِ تَعلُّم اللغات في خمسة أيام فقط، وعبيد لله من حَسني نيّة وسيئيها، وواقعيِّين اشتراكيين، واشتراكيِّين لا يعيشون في الواقع ولا يقطنون في المخيّلة، ومن هم على شاكلتهم من كهنة وأوصياء على الكتابة وعلى الوطن، وغيرهم من سلالة الـ«homo sapiens sapiens species»، قد أغدقوا على الضال أمين صالح تهمًا وافرة بالهرطقة، والزَّندقة، والتجديف على العزّة الأيديولوجيّة والعياذ بالله، والحيد عن الطَّريق الصَّحيح، وجادّة الصَّواب، وحُسن الطويّة، واقتراف آثام

وكبائر من قبيل الشَّكلانيّة، وضروب السورياليّة، وأصناف العبثيّة، وأمشاج العدميّة (وأظن أن اللائحة قد تضمنت المبايعة والولاء لِزُمَر «الفوضويّة» استطرادًا كذلك، بحيث إني لا أزال لا أدري كيف يمكن لشخص واحد أن يقترف كل تلك الموبقات والذُّنوب من دون أن يطلب أيّة مساعدة من أي أحد)، إلخ من تهم تتعلق كلّها بالمروق، والفساد والإفساد، والخطايا، واستحقاقات العقاب، والنَّكال، والإرسال إلى سَقَر مباشرة ومن دون المرور لحظة واحدة باقتراحات ومراجعات الأعراف.

في هذا الصَّدد يتذكر الجميع أن أمين صالح وتوأمه قاسم حداد قد أصدرا -في وجه حرب الادِّعاء العام وحِراب الأدعياء الخصوصيِّين- مرافعتهما الشَّهيرة «موت الكورس» (١٩٨٤م) التي يُقران من خلالها، في تبجُّح نادر واستفزاز منقطع النَّظير، بكل ما نُسب إليهما من شرور وكبائر، بل يتوعدان بالمزيد من الانحراف، والكتابة، والعربدة، وإعادة القراءة، والفجور ليلًا جهارًا فجرًا فاضحًا (بَيْدَ أنه، وبعيدًا من القفشات، عليَّ أن أفتح قوسًا سريعًا هنا للقول: إن من مضغوا علكة الثمانينيات بالذهاب إلى أن كتابة أمين صالح وقاسم حداد قد طلَّقت «الهمَّ السياسي»، واستقالت من «الواجب الثَّوري»، ولا علاقة لها بـ«النِّضال الوطني» إنما لامسوا سطوح الأشياء وتمظهراتها الخارجيّة، ووصلوا بتشقيق الأنفس إلى منتصف الطَّريق فقط، وذلك على طريقة «ويلٌ للمصلِّين». لقد كان ذلك عَرَضًا بالغًا مؤسفًا من أعراض سوء الفهم حرفيًّا ومجازًا، ومرارة إضافيّة كان يمكن ألا تحدث في العلقم الفائض عن الكوكب أصلًا. وأستبعدُ أن يكون في ذلك القصور مدعاة للفخر والاعتزاز لأيِّ أحد).

في هذا الإطار الإبداعي، إذًا، سأجتهد أن القصّة القصيرة المعنوَنة «ولم ينتهِ هذا الحلم البلُّوري» (وليس نادرًا من أمين صالح أن يستهل بِواو العطف والشَّفقة علينا) التي كتبها عزيزنا في مارس ١٩٧٥ وضَّمنها مجموعته الثانية «الفراشات» (١٩٧٧م) قد أرست بصورة راسخة متينة مثلَّثه التعبيري والوجودي: السَّرد، والسِّينما، والشِّعر (والحال هذه فإن الترجمة في حالته هي مجرد تحصيل حاصل فحسب)؛ ففي القص الذي يحتويه هذا النَّص نجد اقتباسًا لمشهد من مشاهد فِلْم جان-لوك غودار «ريح من الشَّرق»، (هذا الأمين الصالح مطَّلع على عوالم غودار العصيّة في منتصف السبعينيات الخليجيّة الغارقة حتى أجفانها في رَمد السينما المصريّة، والهنديّة، والأميركيّة



كَهَنَة الكتابة والوطن أغدقوا على أمين صالح تُهمًا وافرةً بالهرطقة والتجديف على العزّة الأيديولوجيّة والحيد عن الطَّريق الصَّحيح واقتراف آثام وكبائر الشَّكلانيّة والسورياليّة

التجاريّة والاستهلاكيّة)!، كما نعثر -في «ولم ينتهِ هذا الحلم البلُّوري»- على اقتباس من قصيدة «قوس قزح» لبيير ريفيردي. إنني أتحدث هنا عن ورود الشِّعر بالمعنى الحرفي للكلمة بوصفه كِناية عن الفضاء واللغة الشِّعريين أصلًا في سرد أمين صالح (وبهذا المثلَّث الهائل -السَّرد، والشِّعر، والسينما- ستحاول روحي ما وسِعَها أيضًا أضلعها لاحقًا).

الجديد المنبوذ

كان ذلك، إذًا، ما جذبني -أنا الفتى الغر الذي كانت أصابعه وعيناه تتلمس العالم وأشياءه- في أمين صالح: إنه جديد تمامًا، ومنبوذ بالكامل، وقَتْلِيٌّ بصورة لا مناص منها، وانتحاريٌّ على نحوٍ لا ريب فيه. إلى هذا فإني أتخرَّص أني -على عكس ما قد يعتقد معظمكم- تقريبًا لا أعرف أمين صالح بصورة شخصيّة وطيدة، وتقريبًا شعرتُ على طول الخطوط وتقاطعاتها أن ذلك لا داعي له بصورة خاصة، بل هو مجرَّد نَفلٍ من الأنفال زائد عن الحاجة وخارج الاهتمام على الأرجح.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com

شعرية الكتابة في أعمال أمين صالح الإبداعية
الانفتاح النصي والرؤية البصرية

نور الدين محقق ناقد مغربي

تتعدد أنواع الكتابة الأدبية وهي تتجلى في صور شتى، تارة حسب المعاني التي تُعبر عنها، وتارة أخرى حسب الأسلوب المتحكم فيها، والأسلوب هو ما يَسِمُها أساسًا بميسمه ويجعلها متفردة بذاتها، بما أن المعاني تظل وتبقى دائمًا، حسب قول الكاتب العربي أبي عثمان الجاحظ، مطروحة في الطريق، ويعرفها بالتالي الجميع، ومن ثمة، ففي إمكانهم الإتيان بها وتناولها في كتاباتهم. وإنما الأساسي في الكتابة، ولا سيما الشعرية منها، هي الصياغة وعملية التصوير، والكتابة كما يقول الناقد الفرنسي الشهير رولان بارت عنها «باعتبارها حرية»، فإنها «تنحدر من إشارة دلالية للكاتب، فإنها تلامس التاريخ أكثر من أي عنصر آخر مكون للأدب». هكذا نرى أن الكُتاب يختلفون في نوعية الكتابة التي يمارسونها، وفي الشعرية المتحكمة في بنيتها، سواء على مستوى الشرق أو الغرب، ومن بين الكتاب العرب المجيدين الذين تفردوا بنوعية كتابتهم الإبداعية التي تنحو منحى الكتابة المنفتحة على تواشج بين مختلف الأجناس الأدبية داخلها، والرؤية البصرية المستمدة من الفنون البصرية، وفي مقدمتها الفن السينمائي خاصة، نجد الكاتب البحريني الألمعي أمين صالح.

شعرية الكتابة في مرآة الصور

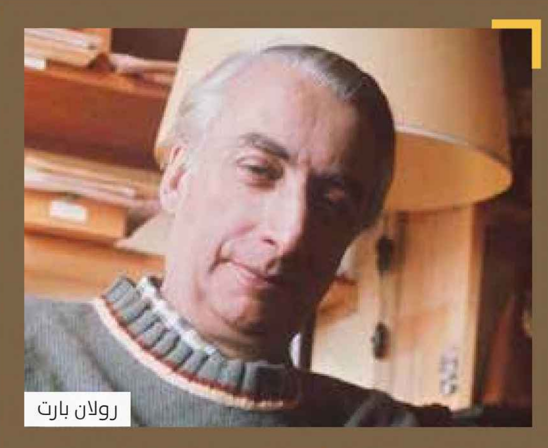
تتحقق الكتابة الشعرية لدى الكاتب البحريني أمين صالح عبر القبض على الصور المرئية انطلاقًا من الكلمات، وهي عملية صعبة لا تنقاد إلا لشاعر خبير بالصورة على مختلف تجلياتها الرمزية وبعدها المرئي البعيد. هكذا نرى في هذه الكتابة الشعرية كثافة ثقافية متنوعة وشديدة العمق حيث «يصير الكلام في هذه الحال، هو الزمن المكثف لمخاض أكثر روحانية يُهيأ خلاله الفكر ليأخذ موضعه تدريجيًّا بوساطة مصادفة الألفاظ»، ففي ديوانه الشعري «موت طفيف»، طبع المؤسسات العربية للدراسات والنشر سنة ٢٠٠١م، نرى منذ البداية أن



«الزوارق تمر، الرياح تمر، اللقالق تمرّ...»، وهي صورة مرئية بامتياز، تعتمد في عملية بنائها على كلمة المرور في إطارها الفعلي الدال على الحركة المستمرة، وعلى عملية تكرارها بشكل يجعل من هذه الحركة تأخذ صورة الديمومة، مما يجعل من البناء الكلي لهذا المشهد الشعري يسير وفق إيقاع متحرك تتوالى فيه الصور وتأخذ أبعادًا مختلفة. ثم تأتي مباشرة صورة الثبات، لتُحقق انزياحًا دلاليًّا بتعبير جان كوهن في كتابه «بنية اللغة الشعرية» يخلق فجوة التوتر لدى المتلقي، ويجعله يعي بأن ما يقرؤه ليس كلامًا عاديًّا، وإنما هو شعر مُنفلت عن التصنيف الجاهز العادي. إن الدلالة الشعرية تأخذ هنا منحى مُغايرًا تمامًا، فبدل أن يكون الرجل وحيدًا في الضفة وهو يشاهد المياه، تصبح الصورة المقدمة هنا في إطار تركيب شعري فاتن مختلفة عن المعتاد. يقول الكاتب أمين صالح وهو يرتدي هنا قبعة الشاعر مُصورًا لنا هذا المشهد كما يأتي: «والآن،/ الضفة وحيدة مع رجل وحيد/ لا يعرف أن يكلّم المياه».

هكذا نلاحظ أن الكتابة الشعرية هنا، وهي تُكتب اعتمادًا على الصور الاستعارية المبثوثة فيها، وعلى لعبة التشويش الدلالي العميق الذي يضاعف من جمالية هذه الصور المعتمدة على الكلمات ويحولها إلى صور تكاد تُرى بالعين؛ لأنها صور وكأنها كُتبت بالضوء، على حد تعبير الكاتب أمين صالح نفسه وهو يتحدث عن الفن السينمائي في كتابه «الكتابة بالضوء: في السينما، اتجاهات وقضايا»، الذي أصدره سنة ٢٠٠٨م.

إن الكاتب/ الشاعر أمين صالح هنا في هذا المقطع الشعري الأخـاذ، يجعل من «الضفة» كائنًا حيًّا، إنه يؤنسنها، بحيث يضفي عليها صفة «الـوحـدة»، فهي تعيش على الأقل في هذه اللحظة «وحيدة» ومن يؤنسها هو الآخر «وحيد»، من يرافقها في هذه الوحدة هو «رجل وحيد». صورة شعرية غاية في الغرابة، وما يجعل من الشعر شعرًا هو هذه الغرابة الدلالية التي تحوله بالفعل وتغير مساره الضمني من كلام عـادي إلى شعر متميز ومُختلف. إن هذه الكتابة الشعرية تتميز بالجدة، إنها تخرج بتعبير الكاتب الفرنسي رولان بارت، «ثمارًا ناضجة للدلالة»، وهذه الثمار الدلالية الناضجة أساسها هُنا هو الاستعمال المجازي للغة، واعتماد التصوير الشعري في مقابل الاستعمال العادي للكتابة.


رولان بارت

في مشهد شعري آخر من هذا الديوان، يصف الكاتب أمين صالح بشعرية فاتنة تعتمد على الرؤية البصرية السينمائية رجلًا وهو يراقب امرأة وهي تطل من النافذة، إنه ينقل للمتلقي هذا المشهد الشعري بهذه الطريقة التصويرية السينمائية. يقول: «من بعيد يُراقب المرأة الواقفة خلف النافذة/ مأسورًا بوجهها الملائكي الذي لا يشوّه الحزن نقاوته/ مأخوذًا بدموعها المهرولة بخفة في الفضاء، مثل رذاذ كوني./ من بعيد يراقب الحضور اللامرئي/ لامرأةٍ تبكي خلف النافذة».

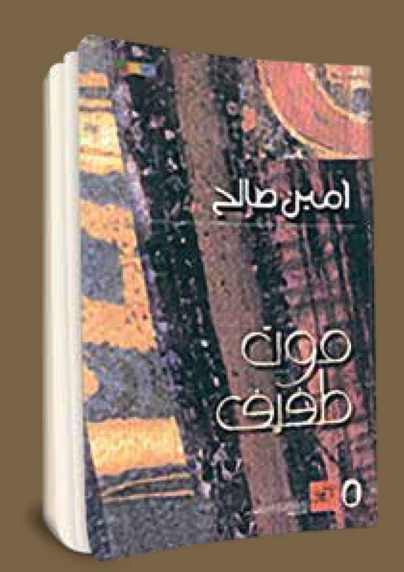
الشاعر هُنا يُراقب هذه المرأة التي توجد خلف النافذة، وهي صُورة تبدو معكوسة إذ افترضنا أن في الأصل كان على المرأة أن تُراقب هي الأخرى الرجل، بما أن النافذة هي مشرعة على الخارج، وهي بذلك تسمح بالرؤية الخارجية والإطلالة على الأشياء ومعرفة العالم في امتداده، لكن الشاعر وهو يفعل ذلك، كان في عملية التخييل الشعري، وكأنه يراقب حضورًا غير مرئي، يتجاوز الرؤية البصرية المنفتحة على العالم الخارجي ليربطها بشكل لا شعوري بالرؤية البصرية الداخلية، حيث يتحول اللامرئي إلى مرئي، كما أن المرئي قد يتحول بنفس هذا المنطق التخييلي المضاعف إلى لا مرئي في عملية كيميائية لغوية مذهلة. الشعر، في هذه التجربة الإبداعية المتميزة للكاتب، الشاعر أمين صالح، يتحول إلى «محاولة الشاعر أن يدرك ما يتعذر إدراكه وانهماكه الأساس، إذن ليس في أن يصور الواقع أو ينقله، وإنما هو في أن يبقي اللغة متوفزة، مُرتبطة بحيوية الحدس كأنها التموج الذي لا يهدأ».

إن الكاتب البحريني الألمعي أمين صالح، وهو يحلق في هذه الكتابة الشعرية المميزة بخصوبة التصوير

الشعري فيها، يمتلك عينًا سينمائية مدهشة تُركز على الحقل المرئي داخليًّا وخارجيًّا، فيبدو المشهد الشعري وكأنه قطعة سينمائية مأخوذة من فِلْم سينمائي سوريالي عميق. طبعًا على اعتبار أن السوريالية الشعرية هنا، هي «ظاهرة ديناميكية لا سكونية ولا مُستقرة. وهي وسيلة تحرر شامل للفكر، للعقل، من خلال سبر اللاوعي، واللامرئي، تسعى السوريالية إلى تحرير القوى اللاشعورية المكبوتة أو المجهولة في الإنسان، وتعمل على توسيع حدود الوعي والمعرفة».

شعرية الكتابة والمحكي الشعري

أبعد من هذا التصوير الشعري وبموازاة معه، نجد أن الكاتب/ الشاعر أمين صالح يقوم بالمزج في كتابته الشعرية بين الأجناس الأدبية داخله، بحيث يحضر الشعر الشذري بجانب الحكي الشعري، ويشكلان معًا تنوعًا شعريًّا عميقًا داخل هذا الديوان الجميل. ففي مقطع شعري آخر، نجد هذا الحضور للمحكي الشعري بشكل قوي. يقول فيه ما يلي، أو بالأحرى يحكي فيها ما يأتي: «الأرض تمتد أمام عينيها، ساعة الغسق، مثل بساط رمادي يشطر المدى جهتين. نهار في جهة، وليل في جهة. يلتقيان في حدقة صافية كالنبع. وعلى ضفاف الحقول، هناك، تركض الأرواح الضالة باحثة عن مأوى. صيفًا بعد صيف، في مثل هذا الوقت، تمكث العجوز أمام بابها المفتوح، ترقب الطريق، وتُرضع الأفق كي يبشرها



بقدوم الأبناء ما إن يشم شذى خطواتهم صيفًا بعد صيف، تزركش شعرها الأبيض بالورد لئلا يمر الأبناء ولا يطرقوا باب نومها الطويل».

في هذا المقطع الشعري المذهل الذي يُشكل قصيدة نثر بامتياز، يحضر المحكي الشعري بطريقة جميلة، حيث القصة موجودة، وحيث الشخصيات حاضرة، وحيث التعبير الشعري يعتمد على لعبة الانزياحات التركيبية والدلالية، وحيث المعاني تتفوق على ذواتها بشكل مسترسل. هنا نجد وصفًا للمكان، ونجد وصفًا للزمان، وتحديدًا دقيقًا لشخصية المرأة العجوز، وكأننا أمام مشهد سينمائي شعري عميق. الأمر نفسه نجده في مقطع شعري آخر من نفس هذا الديوان الشعري العميق. يقول الشاعر فيه ما يأتي:

«أشخاص كثيرون جاؤوا وذهبوا/ أحلام كثيرة جاءت وذهبت/ والبيت القديم لا يزال يستضيف الغبار،/ وفي غرفه الواسعة يتنزّه اللبلاب./ ها هنا، فوق الرخام، شظايا كلام

على العتبات بقايا روائح القهوة والبخور/ وفي وسط الفناء شجرة تفاح واقفة منذ الأزل،/

تحرس احتضارها الطويل».

هنا يحضر الوصف الشعري الدقيق، وتمتد الصور الشعرية التي تكاد من قوة التصوير الشعري لها ترى بالعين. كما أن هذا الحضور القوي لهذا التتابع التركيبي الذي يقدم عناصر هذا النص الشعري ويربط بينها رغم نوعية اختلافها بين الأحياء وبين التمثلات الفكرية، بشكل وظيفي قوي، يجعل من هذا النص الشعري يؤثر في المتلقي ويدفع به إلى منطقة التخييل المرئي الجميل الذي يجمع بين المرئي واللامرئي في بوتقة شعرية متكاملة. بوتقة شعرية تتجاوز الواقعي لتعبر عن السوريالي المبثوث في عمق الأشياء وفي الصور الضمنية المحيطة بها. وفي مشهد شعري آخر، تحضرُ الصورة الشعرية في كثافة دلالية قوية، تُحولها إلى صورة فاتنة، ناقلة إلى المتلقي لذة/ متعة نصية، ومُدخلة إياه إلى بابل متخيلة سعيدة وعميقة، بتعبير الكاتب الفرنسي رولان بارت في كتابه الشهير «لذة النص». يقول الكاتب/ الشاعر أمين صالح ما يأتي:

«العاشقة الجالسة عند النبع/ تمشط شعرها/ وحين تغادر/ يبقى وجهها رهين الماء».

إن بقاء الأثر هنا، أي «الوجه» وهو «رهين الماء» هو ما يشكل شعرية هذا النص الشعري القصير الفاتن. العشق الذي يدل عليه هذا البقاء، هو عشق بين «الوجه» بصفته سمة إنسانية وبين «الماء» بصفته سمة للحياة. مشهد سوريالي يحيل في خفاء إلى أسطورة نرسيس في لمحة شعرية موغلة في الغرابة. العشق هنا بين المرأة/ الوجه وبين المرآة/ الماء هو إعلان واضح؛ ذلك أن «العشق، في الجوهر، جُعل ليكون مرئيًّا: ينبغي أن يُرى المخبوء. اعلموا أنني بصدد إخفاء شيء ما عنكم، وهذه هي المفارقة الفعالة التي عليَّ أن أجد لها حلًّا: على هذا أن يخفى ولا يخفى في آن معًا». من هنا، تُشكل عملية الخفاء والتجلي، عملية شعرية بامتياز. إنها هي سر الشعر وجوهره المشعّ والمليء بالاستعارات المتعددة، تلك الاستعارات التي نحيا بها ونحن نقرأ الشعر ونغوص في ثنايا الكتابات الشعرية العميقة.

على سبيل الختام

هكذا نجد أن هذا الانفتاح النصي الذي يؤسسه الكاتب والشاعر البحريني الألمعي أمين صالح في نصوصه الشعرية سواء في هذا الديوان الشعري، أو في غيره من الدواوين الشعرية الأخرى، إضافة إلى الاعتماد على الرؤية البصرية في تصوير المشاهد الشعرية، يجعل من كتابته الشعرية تُشكل انزياحًا حداثيًّا عميقًا في تربة الأدب العربي بصفة عامة، وفي مجال الشعر العربي الحداثي بصفة خاصة، وهو ما أهّله ويؤهّله باستمرار في أن يكون أحد صناع الكتابة العربية الجديدة والمتجددة على الدوام، وذلك بالتعبير البارتي للكلمة، وفي عملية الحضور الرمزي والامتداد الفاعل لمختلف كتاباته في المجال الثقافي العربي، التي ما هي في الأصل سوى منارات ثقافية كبرى مشعّة بالوهج الشعري القوي وبالألق الفكري الغني.

> **كتابته الشعرية تُشكل انزياحًا حداثيًّا عميقًا في تربة الأدب العربي، وهو ما أهّلَه ويؤهّله باستمرار في أن يكون أحد صناع الكتابة العربية الجديدة والمتجددة**

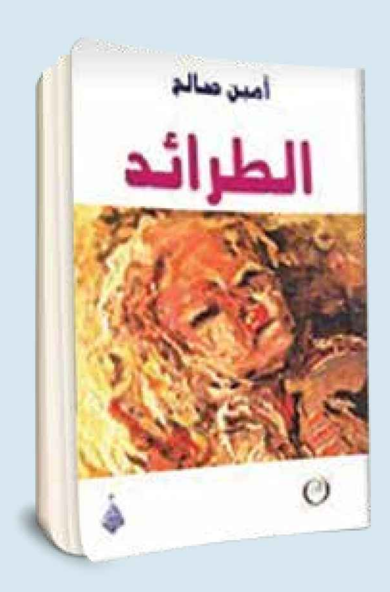


إستراتيجية في الكتابة تجعله يقيم على تخوم الأنواع

فخري صالح ناقد أردني

يسعى الكاتب البحريني أمين صالح، منذ صدور مجموعته الأولى، إلى الاقتراب، في خصائص كتابته القصصية، من تخوم الكتابة الشعرية، ليصل إلى ما يسميه الكاتب والروائي المصري إدوار الخراط «كتابة عبر نوعية». ويمكن أن نلاحظ، منذ البدايات، أن الاهتمام بتوليد فضاء شعري هو العنصر المهيمن في كتابته القصصية، وهو ما يضفي سحرًا وغموضًا على شخصياته وعوالمه الشديدة الالتصاق بفئات العمال والصيادين والمطاردين السياسيين والمثقفين الهامشيين، والأشخاص المهمشين، والحالمين بالتغيير. وتدلّ عناوين كتبه («هنا الورد.. هنا نرقص»، «الفراشات»، «الصيد الملكي»، «الطرائد»، «ندماء الريح ندماء المرفأ»، «العناصر»، «ترنيمة للحجرة الكونية»، إلخ) على الفضاء الشعري الذي يهيمن على قصصه، وعوالمه، وبؤرة اهتماماته.

في «الفراشات» (١٩٧٧م) تبني معظم القصص أحلام اليقظة، أو عوالم خيالية تتخلل المشهد الذي يؤطر هذه العوالم، أو أنها تستحضر شخصيات تاريخية لتضيء، من خلالها، التجربة المعاصرة. لكن الخَصِيصة الأساسية التي تتمتع بها قصص هذه المجموعة تتمثل في غلبة لغة الاستعارة، أو الفضاء الشعري، على بنائها السردي. وهذه الإستراتيجية في الكتابة هي التي تحكم عالم أمين صالح القصصي، حيث تتوالى سلسلة من التداعيات والمشاهد التي تولدها ذاكرة شعرية في الأساس، ذاكرة مولعة بتوليد علاقات شعرية بين أشياء هذا العالم. ثمَّة خَصِيصة أخرى، في قصص صالح، تتصل بالاستفادة من الأنواع الفنية التصويرية الأخرى؛ من السينما والمسرح، والفن التشكيلي، كذلك. وهو ما سيطوره الكاتب في مجموعاته اللاحقة.



في المجموعة التالية «الصيد الملكي» (١٩٨٢م) نلاحظ أن العناصر السردية بدأت تغلب على النصوص، مفسحةً حيزًا ضيقًا للتأملات الشعرية وتقنيات الكتابة الشعرية، ومبقيةً فقط على الصور والاستعارات التي ترد في وصف الراوي للأمكنة والشخصيات. إن إستراتيجية الكتابة الشعرية تتوارى لتحل محلها إستراتيجية السرد وعناصره من بناء الشخصية، ووصف الأمكنة، وتوليد الأحداث، وتوسيع فضاء السرد. والقصة الأولى في هذه المجموعة هي حاصل جمع عدد من الحكايات تؤطرها مقدمة، يوقِّعها القاص، ويصف فيها مشهدًا فِرْدَوْسِيًّا للمخلوقات الصاعدة في أرض الأبدية والسلام والطمأنينة، حيث تتآلف الحيوانات والنباتات مع البشر، وتمارس الخليقة ما تصبو إليه، من دون رقيب أو حسيب، وتعيش كرنفالًا بهيجًا من المتعة والتخفف من أثقال الظلم الأرضي. ويعرض الكاتب في هذه المجموعة، المركزية في عمله، عالمين متقابلين: عالمًا أرضيًّا عامرًا بالتسلط والقهر والعنف والاستغلال والقتل، وعالمًا فِرْدَوْسِيًّا بديلًا يتآخى فيه الإنسان والحيوان.

لعبة التصيد الخيالي

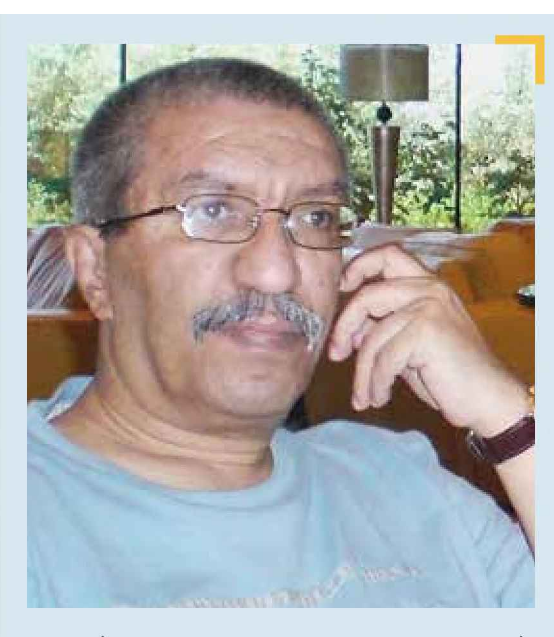
ولعل لعبة التصعيد الخيالي التي تمارسها الشخصيات المقموعة في القصص هي البديل الوحيد المتاح لها في

إطار هذه البنية القصصية، التي يؤدي فيها الوصف الشعري للأحداث والشخصيات دورًا تصعيديًّا يرفع المقموعين من العالم الأرضي، المغمَّس بالقهر والقمع، إلى عالم الخيال الذي تذوب فيه المتناقضات وتَمّحي الفوارق، وتقترب المسافات، ويعاد فيه خلق الأشياء وتنظيم العلاقات. في هذا السياق، يبدو الشعر كوةً مفتوحة على الخلاص من عذابات الواقع وأحزانه، وهو ما يدل على أن لجوء القاص إلى شَعْرَنة اللغة السردية يتصل اتصالًا وثيقًا بالمعنى الذي يسعى إلى توليده، والرسالة التي يقصد إيصالها إلى القارئ. لكن أمين صالح، على الرغم من انضواء عمله في إطار تيار من الكتابة القصصية العربية يميل إلى شعرنة اللغة السردية، فإنه يميل في مجموعاته القصصية إلى كتابة صور مكثفة مختزلة تغيب عنها الحبكة، ويمثل وصف اللحظة المحورية، في حياة الشخصية أو الشخصيات، بؤرتها.

في «الطرائد» (١٩٨٣م) يكرس القاص العمل كله لهذا النوع من الكتابة القصصية المكثفة، التي تدور في مجملها حول المطاردين والملاحقين سياسيًّا، والمهمشين والمنبوذين في المجتمع، أولئك الذين يتخلصون من الملاحقة، أو الوقوع تحت وطأة كابوسها، عبر اللجوء إلى الانتحار والتخلص من الحياة، أو الموت رعبًا، أو كمدًا، أو جوعًا. ويأخذ شكل الكتابة في هذه المجموعة طابعًا تصويريًّا برقيًّا شديد الكثافة؛ لأن القاص يريد أن يحدث انطباعًا شبيهًا بالانطباع الذي تحدثه اللقطة السينمائية السريعة، أو الانطباع الذي تثيره لوحة تشكيلية. وقد صادفنا في عمل القاص، من قبل، ميلًا للاستفادة من لغة السينما، وكذلك اقترابًا من لغة الرسم. وضرباتُ الفرشاة في «الطرائد» لا تخطئها العين.

«ندماء المرفأ، ندماء الريح» (١٩٨٧م) أكثر قربًا من روح النص المفتوح على الأنواع، أو أنها، بتعبير إدوار الخراط، «كتابة عبر نوعية». ثمة عناصر شعرية في القصص، وخرقٌ للقوانين الطبيعية، وواقعية سحرية، وابتهالات وأدعية، وصوفية أرضية، وارتفاع بالجسد، والتواصل الجسدي، إلى مرتبة المقدس. هنا، الشخصيات غائمة الملامح، والحبكة غائبة، والكلمات تنسج شبكة من العلاقات اللغوية التي تولد فضاء شعريًّا بالأساس، وتنتهك بنية النوع القصصي، وتحذف منه عناصره الأساسية المتواضع عليها.

إنها كتابة على حافة الشعر، لا يقصيها عن مملكة النوع الشعري سوى حضور الشخصيات، وإن كانت غائمة الملامح. ليس ثمة قصص، بل تصويرٌ شعري لشخصيات



وأحداث غريبة تتجاوز الطبيعي والممكن والمألوف في قدرتها وحضورها. وما يجعلنا نقرأ هذه النصوص بوصفها «نصوصًا قصصية» هو سلسلة النصوص التي أنتجها الكاتب من قبل، ووضع على أغلفتها لافتات تشير إلى كونها قصصًا. إن قصد المؤلف وإعلانه عن نفسه موجِّهٌ أساسي للقارئ. ولو أننا انتزعنا اسم أمين صالح عن غلاف «ندماء المرفأ، ندماء الريح»، فلربما كنا قرأنا هذه النصوص بوصفها نصوصًا شعرية. لكنّ للتصنيف النوعي المتداول الخاص بالكتاب قوةً قهرية تغلِّب نوعًا أدبيًّا على آخر في إنتاج كاتب بعينه.

المنظور وعلاقته بالشخصية

في «العناصر» (١٩٨٩م) سنجد أن تحولًا قد طرأ على عمل صالح القصصي، وهو تحول يطول زاوية النظر وبؤرة العمل. صحيحٌ أن شاعرية اللغة، التي يحرص القاص على بروزها في المجموعات السابقة، تستمر في حضورها الواضح في هذه المجموعة، لكن العنصر الأكثر أهمية هنا هو المنظور وعلاقته بالشخصية. إن الكاتب يعدُّ هذه النصوص عملًا متصلًا، وذلك من خلال فهرس المحتويات الذي يصنع من عناوين القصص جملًا متصلة تنتج نصًّا فيه من الشاعرية ما يكشف عن المعنى الكامن لهذه المتوالية القصصية. «ذاكرة الظهيرة.. خفافًا تمشي وتضيء.. قنديل العرافات/ في المدى سرير يشتعل وشجرة تنتحل هجرة الينابيع/ إنها الوليمة.. تقول الحدآت. هناك، هناك اخضرار المذبحة، وهنا إثم، وفزاعات تنتحر». (ص: ٤)

في مواجهة ماضٍ لم يمت بما يكفي

قاسم حداد شاعر بحريني

(١)

يكتب لأنه يتنفس. الحياة عنده هي الكتابة بالدرجة الأولى. فلم أصادف منه عناية بشيء في حياته مثل اهتمامه بالكتابة. تعلمت من أمين صالح اكتشاف الماضي، وتأمل الحاضر، وصداقة المستقبل. لم أعرف عنه اكتراثًا سلبيًّا بالآخرين، حين لا يصير الآخر قانونًا له وقت الكتابة، لا أحد يكترث مثله بمشاعر الآخرين ودلالاتهم الإنسانية.

(٢)

على الرغم من اتفاقنا على ما لا يقاس ولا يحصى من أمور، فإننا نظل على طرفين مختلفين من النقائض الفعالة، وظني أن في بعض هذه النقائض اختلافًا يجعلنا نخطو في سعي دؤوب نحو تحقيق التكامل الذي لا يتكامل. فمن الخطأ اعتبارنا نسخة واحدة في شخصين. فربما اكتمالنا ينشأ من تلك النقائض والاختلافات الحيوية.

(٣)

كلانا قليل الكلام في الأصل، وكلما تقدم بنا العمر تناقصت حاجتنا للكلام، وصار الصمت كلامًا أكثر بلاغة بيننا. ربما لأننا سئمنا من الكلام، فقد تكلمنا كثيرًا، ويبدو لي أننا تكلمنا أكثر من اللازم، والحق أننا تعبنا من ذلك. ثمة إحساس ينتابنا، مع الوقت واختزال الحركة الإيجابية في الحياة، وتقريبًا انعدام التقدم، يتولد إحساسٌ بلا جدوى الكلام، ليس لعدم وجود من يسمع، ولكن لعدم السماح لمن يسمع أن يفعل شيئًا؛ لذا كلما تحدثنا معًا استذكرنا مستقبلًا لا يأتي، لأن الماضي لم يمت بما فيه الكفاية.

(٤)

لكي نفهم أمين صالح علينا وضع الفن السينمائي عدسة لقراءتنا. فلهذا الفن دورٌ مكوّن في بنية مفهوم الكتابة عند أمين. الحاسة السينمائية لم تطرأ على ثقافة

مخيّلةٌ تمرح.. حلمٌ يتنزّه

عبدالله السفر ناقد سعودي

«أغنية أ. ص. الأولى» هي المصافحة الأولى لي مع إبداع أمين صالح. قرأتُ الرواية في منتصف الثمانينيات من القرن الماضي، ولا أزال أذكر تلك القراءة والظرف والمناخ المصاحبين لها؛ وهو ما جعل الرواية أشد نفاذًا وأبلغ، وأبقى في الذاكرة جماليًّا وإنسانيًّا. وقتذاك كانت حرب حركة أمل على المخيمات الفلسطينية في لبنان، وأمام العين تحضر مسرحية «خيوط من فضة» للمخرج جواد الأسدي. واقعة دموية فائرة وحدث إبداعي فلسطيني «عربي» بأنفاس عراقية ترافقًا ليكونا ماثليْنِ ومحيطيْنِ بي أثناء إبحاري مع أمين صالح لأول مرّة متدافِعَ الأنفاس مبهورَها.

تدفّقٌ إخباري موجع من بيروت، و«خيوط من فضة». رغم الأسى.. والجحيم. تحلّق بي في متعةٍ نادرة لم أختبرْها، قبلًا، تصدر عن عمل مسرحي شاهدته. هذا المتعة وذلك الوجع أجدهما قبالتي أيضًا من نافذة أمين صالح الجديدةِ عليَّ وعيًا ووجدانًا وأسلوبًا وطريقة في الكتابة.. تنتمي إلى الواقع في تعقيده الاجتماعي والسياسي؛ الواقع المرهون بيد سلطة متغوّلة تثخن في (الإنسان.. «أ. ص. ونسخه الوطنية») قمعًا ونهبًا، وتفرض عليه الانحناء ثم الانحناء لجبروتها ولأدواتِها التنفيذية (المختار، المحقّق، الملكة،...). هذا الواقع بإنسانه المقهور والمهدور -والتعبير للدكتور مصطفى حجازي- الذي يَئِنّ تحت حافر العسف

الكاتب في أمين صالح، إنما هي عنصر مؤسس في بنيته الثقافية، وهو الأمر الذي أغنى تجربته بجماليات تخترق رتابة الثقافة العربية، حيث الحاسة البصرية من الحواس المكبوتة عندنا منذ التراث؛ لذلك عمل أمين صالح على الاستعانة بالحساسية الفنية في تفجير أكثر الجماليات كمونًا في فنون الكتابة. فمن يسعى إلى تنشيط حريات المخيلة لن يستغني عن فن السينما بوصفه أكثر الفنون البصرية قوةً وثورية.

(٥)

عندما اشتركت معه في كتابة «الجواشن» اكتسبت الدرس الحاسم في تجربتي الأدبية. لقد تعلمت منه طرائق التنشيط الفعال لمخيلة الكاتب؛ لذا سوف أعدّ تجربة «الجواشن» من بين أغنى تجاربي في الكتابة والفن. وإذا جاز لي القول: إنني ما زلتُ أغترف من تلك التجربة فيما أكتب حتى الآن. وبما أننا لم نذهب إلى تلك التجربة بقرار وإدراك واعيين، فمن العبث الكلام عن إمكانية تكرار تلك التجربة من دون ارتكاب حماقة ما. فتلك التجربة نسيج وحدها، نحب عدم محاولة اجترارها. فهي لا تزال حية في كتابتنا.

تعلمت من أمين صالح اكتشاف الماضي وتأمل الحاضر وصداقة المستقبل

(٦)

«رُبَّ أخٍ لم تلده أمك»، أعتقد أن هذا القول الشهير قد صيغ ليعبر عن علاقتنا، أمين وأنا. فلديّ شقيقان وأصدقاء لا يحصون، لكن صداقتي مع أمين صالح وحدها التي تجعل الحياة ممكنة، بل إنني سأندم كثيرًا إذا مت قبله.

(٧)

أمين صالح ليس صديقًا عابرًا، إنه صديق عائلتي كلها، ولدينا حياة مشتركة طوال الوقت، ويندر أن يكون هناك مشروع عائلي لا يدخل أمين صالح في صلبه.

وعندما كنت في الاعتقال، كان أمين صالح البلسم الإلهي لعائلتي. حتى إنك ستتمنى جراحًا كثيرة من أجل الفوز ببلسم مثل أمين صالح.

(٨)

لكل امرئ من اسمه نصيب. صديقي الأمين الصالح.

والتنكيل والتغييب؛ يجري تناوله تعبيريًّا بصيغة جمالية لافتة غير معهودة سرديًّا في الكتابة العربية في حدود تجربتي القرائية؛ ذلك أنّ أمين صالح بسحر اللغة وطلاقة المخيّلة قادرٌ على خلخلة -هذا الواقع- ونقله إلى مدارٍ حلميٍّ يعبق بكلِّ ما هو غريب ومدهش.

ثمّة تنافذ وامتزاج إلى درجة الدمج بين الوقائعي واليومي -بما هو صلب وثابت وراسخ- وبين ما تفيءُ به المخيّلة من تحوّلاتٍ وكائنات لها طابعُ الخفّة والانسيابية، والقابلية للتركيب ثم إعادة التركيب في بناءٍ توالديٍّ أقرب ما يكون إلى رحلة استكشاف تضرب في المجهول، أو على وجه التحديد، تبحث عن هذا المجهول.. تسعى إليه؛ كنزًا يغري بالإدلاج فيه؛ وَعْدًا بأبوابٍ ومغاراتٍ لا تُستنفَد. تلك الغلالةُ الحلمية بذخائر المخيّلة التي لا تُحصى. وفي طيّاتها الواقعُ، أبدًا تظلّ فراشةَ أمين صالح المستحيلة منذ أغنيته الأولى حتى «المياه وظلالها».

لعل من المناسب هنا أن أستعين بأحد نصوصه

سحر اللغة عند أمين صالح وطلاقة المخيّلة تخلخل الواقع وتنقله إلى مدارٍ حلميٍّ يعبق بكلّ غريب ومدهش

القصيرة جدًّا، الواردة في «موت طفيف»، الذي يحلو لي أن أعدّه دليلًا على مسار السرد عند كاتبنا في انفتاحه وتمدّده، القائم على التجدّد يعقبه التجدّد وعلى الانتظار يتلوه انتظار.. القائم على الانسراح مع ضباب الحلم ودوّاماته التي تتوسّع واحدةً بعد أخرى. مسارٌ من السرد لذّتُهُ ومتعتُه كلّها في المؤجّل بلا نهايةٍ ودون قُفلٍ محكم، وكأنما بنيلوبي تخامرُ روحَ الكاتب وتسري في حركة أصابعه: (العجوز تنسجُ الخرافة في أحداق أحفادٍ/ يدخلونَ الحكايةَ بوجلٍ من يدخلُ المتاهة/ وقبل أن تصلَ الحكايةُ إلى عتبةِ النهاية/ يمسُّ النعاسُ أجفانَهم بأجنحتِهِ المبلّلة بالحلم).

أمين وهو يرانا الآن

فوزية السندي شاعرة بحرينية

(١)

منذ «هنا الوردة» وهو يرانا في حديقة روحه، أرواح متلهفة بقلوبها حوله، تتأمل إتقان موهبته وينبوع عطر روحه، تراه يتأمل ما يراه بهدوء وردة تتسامى في هواء الله، قدير يحيا وحده وكتبه وأقلامه وأوراقه في وقت يكتشف مداه. عرفت «أمين» عندما احتميت بالحرف ولُذتُ ببياض لم أعهده من قبل، صديق للقلب، هادئ كما الغيمة وهي تمضي بنقاوة المطر في سماء ملهمة، دومًا يكتشف ذاته وما ينحت الروح، متأهبًا ببصيرته لحياة تقترب منه.

حذر «أمين» وانحيازه لعزلة مهيبة تجاه ما حوله، علمه أن يتقن صمته، دومًا كنت مفتونة بصمت «أمين» أمام غلو ضجيج يتسابق في تصاعد أزلي، تلهف نحو المنصات وحمى النياشين، حبور برنين أياد تحتد، تدافع حثيث نحو وهم المجد، نحو مزاد أجوف لا يمس الإبداع بِصِلة. ذاك الذي لم يكن يراه «أمين» وهو يمضي لصقل ذاكرة رعاياه بنقاوة قلبه ومهارة موهبته، مليك زاهد ومقتدر يزين مملكته بحكمة بالغة نرتويها على مَهل. عرفته فيما بعد بذهول أعمق عندما بدأت أقرأ هداياه التي أحتضنها بحب، وأتجمل بإهداءات عميقة كقلبه.

صمت أمين كان دومًا يذكرني بكلمات الشاعرة إيميلي ديكنسون، التي لم تكن بحاجة إلى المجد: «المجد هو ذلك الشيء البراق الأسى/ الذي يعني السيطرة لحظة ما/ فيدفئ اسمًا مغمورًا لم يعرف حرارة الشمس/ لينقله بعد ذلك/ برفق/ نحو العدم».

(٢)

كتبت منذ وقت مضى وأنا أدون ما مسني من «ندماء المرفأ ندماء الريح»: لست هنا لاقتراف فعل النقد الذي يقسو ليغتبط بذاته، أو الذي يتأهب بعدة السفك ويسوق ما يفترض أنه جثة لبرد الطاولة، ويفاجأ حين يغرز مخرزه لتشريح ما استعصى من أعضاء النص، يفاجأ بصرخة ترديه مندهلًا لما يرى، ويعتقد فيما بعد صعوبة الدخول إلى هذا النص الذي ينزف دمًا لن ينساه من لا يحترز، من لا يترفق بعبء أمين المتخلق جسدًا أكثر رهاوة مما نجزم، فليكسر من أراد أن يتوغل معوله.

آن لنا أن نلتذّ بهذا الهواء، إنه الهواء ولا شيء سواه ذلك الذي يحرضنا ونحن نقرأ أن ننسى ما نقرأ وننداح في سلال المتعة التي لا تضاهى، بدخول هذه المغامرة التي تجرجرنا من ردن الصخب الذي يعترينا. ومن لا يفعل لن يغفر ليديه ما التهت به من شأن آخر عندما تتبرأ منه ذاكرة تعرضت لكل هذا الانتهاك الجميل.

عندما ينتزع أمين صالح جسده المضمخ بكلام فاضح ويهبهُ ببذخ في العراء ويقول: هذا نداء ندمائي، فماذا ترون؟ لا نرى غير ما نراه أو ما يراه؛ لأننا في كل قراءة (محاذاة) لنصه نكتشف تبدل رؤيتنا للمشهد ولما توقعناه أن يكون، ونبدأ ننسف بأنفسنا وبوعي أكثر اتقادًا ما كنا نراه. ماذا ترون؟ هكذا لا يكف عن مشاغبة أدوارنا فيما لا ندرى؛ لأنه النص الذي يبوح ولا يستباح ولا نجرؤ على تخيل هذا الفعل، لا بابَ للانتظار، كل ما هناك نوافذ للفتح.

(٣)

هذا هو «أمين» وموهبته المتقدة في رحلة الحياة التي سامر فيها كل تجليات روحه الإبداعية من القصص والروايات والسينما والمسرح والشعر الذي تناهض في ينابيع نصوصه، والكتابة فيما تراه الروح، وكل شيء أمعن في عين القلب ليرى ما يراه وليرانا نُسارّ بياضه الأليف بالتوق لجموح حرفه. يا له وهو يتكئ في ليله الوحيد وينبض بهدوئه المعتاد ويحتضن قلمه الأول ويكتب ما يراه.

لا أبالغ إذ بحت بصراحة قلبي عن ندرة قلبه وعمق صداقته بملائكية يجسدها «أمين» بين قلبه وقلوبنا طيلة حياته، مبدع مثله يجتاز الحياة برفقة نقاوة ظله وبراءة قلبه الذي لم يتأخر عن الحب قط. من عرف أمين تعلم معنى الحب المصقول بصدق لا مثيل له، هو من يغدقنا الآن بالحب، بكرمه وتكريمه في آن، كذلك قلبي ممتن لرفقة «الفيصل» على دعوتي لتنوير حديقة قلبي بكلمات قليلة أودعها قلب «أمين».

ناقد سينمائي وفيلسوف متفرد

خالد ربيع السيد ناقد سينمائي

ما إن تقع يدك على كتاب للكاتب أمين صالح، الذي أختصرُ وصفه هنا بكلمة «الكاتب» لتشمل عدة صفات تأسى بها وتمثلها فهو الناقد، السيناريست، والروائي، والمترجم، والشاعر والأديب. القاص والمسرحي والدرامي التلفزيوني والباحث والصحفي.. إذن ما إن تقرأ أيًّا من كتبه سواء المترجمة أو المؤلفة في مجال النقد والتحليل والتذوق السينمائي، حتى يبهرك أسلوبه الكتابي الذي ينقشه كما تنقش الزخارف على جدران القصور الفاخرة.

لا مبالغة إذا قلنا: إن أسلوبه متفرد لم تعرف العربية مثله في مجال النقد السينمائي. شكل من الكتابة الآسرة ذات الإيقاع المُراوِح بين البوح الوجداني والشعر والنثر المعاصرين، دفق روحي عذب يقطر بكلمات وجمل وصياغات لا يتقنها إلا أديب عاقر الكتابة والأدب ردحًا طويلًا من الزمن، إنه أسلوب عصي عن أية مقارنة، بل إن القارئ لا تخامره لحظة واحدة بأنه يقرأ كتابًا أو مادة مترجمة؛ لأن براعة الترجمة تنهل من ثراء لغته الأدبية، وليس كما يحدث مع عشرات المؤلفين والمترجمين العرب الذين تشعر وأنت تقرأ لهم بأن ثمة نبرة توحي بالعجمة بشكل طاغي؛ وأن «خواجة» يحاول أن يكتب بالعربية.

إذا تجاوزنا عن الأسلوب الأدبي البديع الذي يكتب به، وحاولنا أن نتداخل قليلًا، في هذه العجالة، مع الموضوعات التي يختارها ليترجمها أو يكتب عنها؛ فإننا نلمس بعدًا معرفيًّا آخر، ينصب أولًا في النظرة إلى الإضافة للقارئ العربي، ثم إلى فهم السينما بمنظار الفيلسوف المغرم والحكيم المتبتل والجراح الحاذق الذي يعمل بمبضعه ليستجلي أغوارًا سحيقة في فن السينما، منطلقًا من أساليب ورؤى وأفكار المخرجين؛ ثم طرق أداء الممثلين وأفكار وقصص المؤلفين للأفلام التي يتحدث عنها.

لذا؛ ثمة شعور غامر ستلمسه عند قراءة كتبه عن المخرجين العالميين المتميزين، وهو شعور غامر بالحب يبثه معلمنا عن هذا المخرج أو ذاك الممثل، فهذا الحب سر جمالية كتاباته. نعم، لقد لفت أستاذنا أمين صالح انتباهنا لأفكار ومعارف وقضايا ومفاهيم واتجاهات لم



أمين صالح وخالد ربيع السيد

تكن مطروحة من قبل، وبذلك لولا كتاباته لما عرفناها قط، بل إن كتبه أوجدت معرفة كانت غائبة عن المكتبة العربية، ومن ثَمّ عن السينمائيين المتذوقين وصناع الأفلام والنقاد والجماهير.

كتابه المترجَم عن المخرج الروسي أندريه تاركوفسكي، على سبيل المثال، «النحت في الزمن» يعد درسًا ممتعًا وثريًّا لكل من يقرؤه، كما هو الحال مع كتابه المترجم عن أ. سكوت فوغل «السينما التدميرية» الذي يخامر قارئه، كما أعتقد، سؤال مفاده: كيف التقط أمين صالح هذا الكتاب ليترجمه؟

ناهيك عن كتبه (مترجماته) «عباس كيارستمي: سينما مطرزة بالبراءة»، و«الوجه والظل في التمثيل السينمائي»، و«حوار مع فدريكو فلليني»، و«عالم ثيو أنجيلوبولوس السينمائي»، و«الكتابة بالضوء»، «دي نيرو المتعدّد والمتحوّل»، وغيرها من الكتب التي لم أطلع عليها بسبب نفادها من فور صدورها، ولكن من دون مبالغة أثق في أنه يمكن عدّ هذه الكتب مناهج علمية وفنية وثقافية جديرة بالدرس على المستوى الأكاديمي؛ بل ينبغي اعتمادها ضمن مقررات معاهد ومدارس السينما العربية والعالمية.

إننا إذا تأملنا كتبه «المترجمة» فإننا سنطلق عليها كتب أمين صالح وربما ننسى كاتبها الأصلي؛ لأن روح أمين وعذوبه قلمه طاغية فيها، ولأن موضوعاتها لم تكن لِتُطرَقَ لولا أنه فعل. فهي كتب أمين صالح أولًا وأخيرًا.



شجرة بأوراق كثيرة

سيد محمود صحفي وكاتب مصري

كنا في عام ١٩٨٩م، لم نصل بعد إلى عامنا العشرين، نقرأ كل ما يصل إلينا، نريد أن نكون شعراء ولا شيء آخر. كان الوصول إلى منشورات «توبقال» المغربية في هذا الوقت المبكر من أعمارنا بمنزلة العثور على «كنز»، أو بلوغ مغارة «علي بابا»، غمرتنا الدار بفيضها، وجرت معها مياه الاكتشافات. منذ أن قرأنا ديوان «الحياة قرب الأكروبول» للشاعر العراقي سركون بولص، صرنا بعدها نثق في كل ما تنشر، ونعتقد في جودته، وأصبح كل كتاب يؤدي إلى مكتبة. ولا يزال شعار الدار حاضرًا في رأسي: «تختار لك كتبًا أنت بحاجة إليها». كانت هذه الثقة صحيحة إلى حد كبير، فلم أقرأ كتابًا من «توبقال» وخذلني قط. هز ما قرأناه كل أفكارنا عن الكتابة، وأخذها إلى منطقة أخرى من الإدراك لوعودها، وقت أن كانت أرواحنا مؤهلة، وقلوبنا بيضاء، وعقولنا تنتظر من يملؤها بالشك.

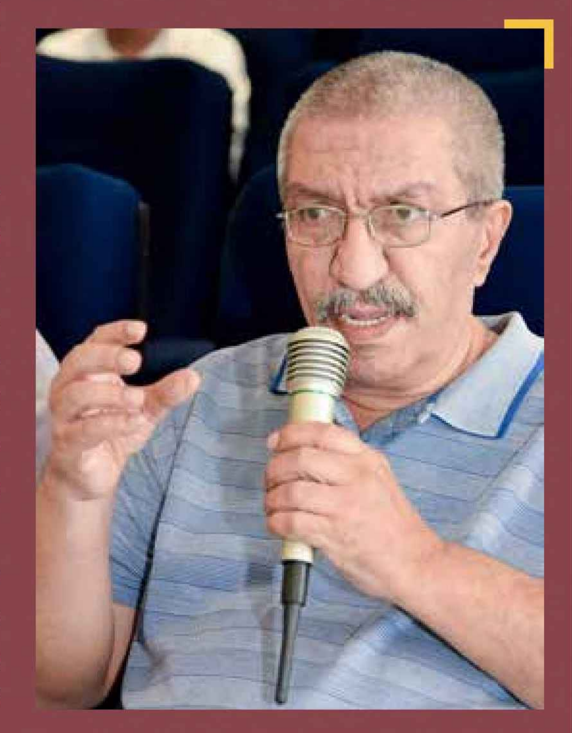
لا أعرف إلى الآن كيف وصل إلينا كتاب «الجواشن» لقاسم حداد وأمين صالح بغلافه الذي يقع بين الأبيض والرمادي، وعنوانه المكتوب باللون الأحمر، وبـ«فنط» أقرب لأشكال الخطوط المغربية التقليدية و«موتيف» أسود عرفت أنه تفصيل من لوحة للفنان رشيد القريشي، ما أذكره أنني أخذت الكتاب من بيت صديقي أحمد يماني، وكان هذا هو أول لقاء مع أمين صالح وقاسم حداد وأول لقاء أعرفه مع اقتراحات إنتاج (النص المفتوح)، لفتنا آنذاك وجود نص واحد يحمل اسم اثنين، كانت التجربة ولا تزال غريبة؛ لأن الكتابة الإبداعية فعل فردي، وبفضل هذا الاعتقاد ظلت تجارب عبدالرحمن منيف مع جبرا إبراهيم جبرا وتجربة طه حسين مع توفيق الحكيم مجرد استثناءات لم ترسخ لتقليد أو تساهم في إشاعة الفكرة التي تنزع عن المبدع أنانيته.

حين أتيح لي بعد خمسة عشر عامًا من اللقاء الأول أن أحظى بصحبة قاسم حداد وصداقته، كنت أرافقه إلى لقاءات متكررة مع أمين ولم أسألهما قط عن الدافع وراء كتابة نص واحد، ربما لأني رأيت الإجابة متجسدة أمامي: «صديقان حميمان يمزجان الضوء والعتمة». (نص العاصمة الأولى - الجواشن).

* * *

في اللقاءات التي جمعتني معهما طوال ١٨ شهرًا عشتها في البحرين، كنت أراقب صداقتهما النادرة وأتأملها، اطلعت على نصوص أخرى من إنتاجهما المشترك مثل «موت الكورس»، و«الدم الهاطل»، وتأكدت عندي فكرة «محترف الكتابة» التي تولد في خضم الصداقة اليومية، وتنمو بفضل توالد الأفكار التي لا يتعطل عملها أبدًا، صداقة بلغت عامها الخمسين دون أن تشيخ، لا أعرف إن كانت في مقام المعجزة، أو راسية مثل سفينة فوق ضفاف الهبة.

أستطيع القول: إنها علاقة تقوم على نوع من «الصمت» أجمل من كل الكلام. لا يغادر أمين بيته إلا مرات نادرة، تتلخص كلها في اللقاء مع قاسم؛ لأن بينهما ضحكة صاخبة (يستعصي على الآخرين تأويلها) كما يقول أمين. كان قاسم يصحبني في العادة إلى مقهى



أو مطعم اختاره للقاء مع (أمين)، كانت اللقاءات في أغلبها صباحية وفي الطريق يخبرني أنه أعد كل شيء. ومهما طالت الجلسة فإن أمين لا يتكلم أبدًا! وإذا حدث فهو يكتفي بالتعليق، ومن النادر أن يبادر؛ لأنه كما كتب صديقه: «لا يروي، لكنه يرى». وطوال حياتي لم أعرف صداقة مثل ما بينهما من صداقة، تشمل خدمات الرعاية الفائقة.

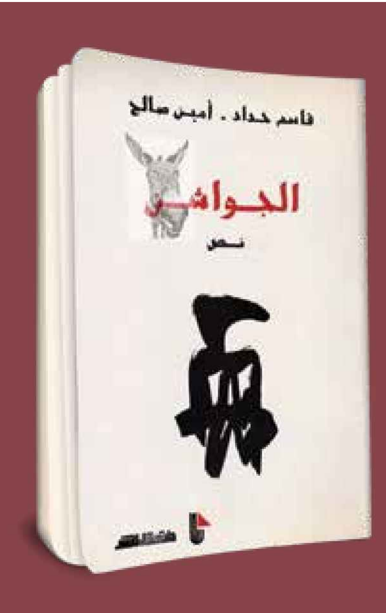
في أسفار مشتركة رأيت قاسم يبحث عن الأشياء التي يحتاجها أمين، أو تلك التي يعتقد أنها تسعده، يحمل إليه الكتب من بلاد كثيرة، وحين يسافر يحمل مؤلفاته إلى الأصدقاء. وعبر عشرين عامًا لا أذكر أن أمينًا وهبني كتابًا من كتبه وأجدها عندي؛ لأن قاسم تولّى عنه مسؤولية حملها كـ«القرابين» يهبها للمحبين الذين يمجدون هذه الصداقة. يصف أمين نفسه بأنه «خجول ومتردد، لا يحسن التصرف أبدًا»؛ لذلك هو بحاجة لمن يهيئ له أشياء كثيرة وربما من ينوب عنه، وقد هيأ قاسم نفسه لهذه المهمة وأداها بنجاح.

حين جلست لأكتب ما أكتبه الآن فكرت في تقصي الجذر الأول في هذه الشجرة المباركة، عدت لما كتبه أمين صالح في مقدمة كتاب «ما أجملك أيها الذئب» الذي نشره قاسم حداد في عام ٢٠٠٦م (المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، ووجدت أمينًا يؤرخ لهذه الصداقة، ويكشف قانونها، صداقة اقترنت فيها الروح بالروح، وصار أحدهما للآخر ذاتًا أخرى.

يعود صالح إلى نص «الجواشن» ويضع يده على الالتباس الذي مس المؤلفين، فـ«لم نعد نعرف من منهما كتب هذا أو ذاك، ومن نصب الفخاخ لجذور المساء، أو صاغ لكائنات الغيب لغتها ومأزقها ومصائرها.. كأنّ ذاتًا واحدة كتبت ذلك النص»، في حين ينبهني قاسم إلى أنهما كانا يمشيان في حلم ويتبادلان «أنخاب الكتابة».

كتب قاسم حداد الكثير عن (البلسم المسمى أمين صالح)، ونظر إليه من شرفة الحلم أكثر من مرة، وتوقف أمام شاعريته وقرأ سرده بعين الشاعر، ودلّنا على المسافة التي ينبغي أن نقطعها من الشخص إلى النص، ووضع أرواحنا في مهب هذا التماهي.

يلمح قارئ سرديات أمين صالح ببساطة هذا الحضور الباذخ للشعر في نصوصه، لكن من أين يأتي أمين بالشعر وهو السارد الفذ؟ حين طرحت على نفسي هذا السؤال



اكتشفت أن ما كتبته حول إنتاج أمين صالح انصب بالكامل على جهده مترجمًا، وهو جهد يؤسس لخارطة طريق تصل بين محطات كثيرة في تجربته الإبداعية التي تنطوي على ولع واضح بالسوريالية، سواء على صعيد التقنية أو سبل إنتاج المعنى.

ومن يعود لترجمته لكتاب «السوريالية في عيون المرايا» سيجد الكثير الذي يعين على هذا الفهم، وبخاصة «الجواشن»، و«رهائن الغيب»، وفي ترجمته البديعة لكتاب أندريه تاركوفسكي يمكن الوقوف على أسباب أخرى للولع بخيار (النص المفتوح)، فالكتاب كله تحريض على فكرة التجاور الإبداعي، وتأكيد لمزاياها. وهو في ترجماته التي توالت مؤخرًا لمقالات لوترياموت على سبيل المثال يهيئ للقارئ فرصة العثور على ذائقة جديدة تأخذه إلى الضفاف البعيدة، وتحرره من الحدود المرسومة سلفًا.

وفي أحدث ترجماته التي وصلت لي وصدرت بعنوان: «جيوبي مليئة بالفصول أيتها الينابيع»، يسهل إدراك حرصه وفهمه للسوريالية، وافتتانه بالشعر بداية من العنوان. وعبر صفحات الكتاب المهدى إلى قاسم حداد أيضًا، تتأكد فكرة أن أمين صالح شاعر حتى بعد أن توقف مختارًا عن كتابة الشعر، وأدرك -كما يقول الكتاب- أن المجد تخلى عن الشعر ليتمتع به العلم والفلسفة. وربما آثر أن يترك الشعر لصديقه قاسم حداد، ويؤسس لصداقة تشبه القصيدة، فقد أرادها شجرة بأوراق كثيرة، واحتمى بظلها كما احتمى بالصمت طوال الوقت.

المختلف إبداعًا وسردًا

فهد حسين ناقد بحريني

حين تقف عند عتبة أمين صالح طالبًا الدخول إلى عالمه القصصي، فإن الدهشة لا تذهب منك، بل قد لا تعرف المصدر الرئيس لهذه الدهشة، هل في بناء النص؟ الذي تراه في كل بناء سردي يُشيّده، هل في لغة النص؟ هل في السردية التي اتبعها في القصة، أم في طريقة عرض الموضوع، أم في التخييل؟ وهذا ما يؤكده مع هبوب الشائعات الأولى لفجر مأخوذ ببهائه، تستيقظ الشجرة وتصغي إلى صدى نداءات النهار الذي يقتفي بأجراس من ضوء، فلول الليل، وتلك البلابل التي التهبت مناقيرها تنتفض لتزيح الحيرة عن ريشها، وتأخذ في الصباح مغتبطة، إذ لا شيء يضاهي حضور المعجزة - العناصر، قصة «وشجرة تنتحل هجرة الينابيع». أم في هذا كله؟ إنك تعجز وأنت تحاور النص وتناقشه، حيث بين الموضوع والواقع المعيش والتخييل خيط رفيع جدًّا جدًّا، هكذا صاغ القاص قصته «الحاجز» عبر طرح أكثر من قضية متشابكة في موضوع واحد، بين العلاقة الأسرية داخل البيت، وعنفوان الشباب والتطلع الدائم لمواجهة من يعكر صفو العيش والحياة الاجتماعية والسياسية والوجدانية، ويذهب الكاتب إلى زمن الانتداب البريطاني على البحرين، والدور الذي كان يقوم به الشباب آنذاك وإن لم يكشف تصريحًا، فإن حضور الحجاج بن يوسف الثقفي، ودوره الفاعل في السلطة السياسية ببغداد أيام الدولة الأموية، وما فعله يعطي القارئ مساحة من التأويل والإيحاء تجاه الدول المستعمرة.



التجريب المستمر

إن تجربة أمين صالح القصصية أو حتى الروائية قائمة على التجريب المستمر، في الشكل والموضوع، وفي بناء جسد العمل ومعماره، وفي اللغة التي يرتكز عليها في كل أعماله، حيث اللغة عنده تقنية ومرتكز رئيس، وليست مكونًا عاديًّا من مكونات الكتابة السردية، وهنا يقول الكاتب في إحدى قصص مجموعة «الطرائد»: «سادة البلدة هنا. يتحدثون عن الأسهم حتى في عطلتهم الأسبوعية، حتى في نومهم. سيدات البلدة كذلك يتقن الثرثرة عن صالونات التجميل. الأبناء المدللون يلهون في الجداول التي تسقي الأحجار، وأحيانًا يتراشقون بالطوب. أما خارج سور الحديقة فحيّز يمكن أن يسع أبناء الفقراء، وهم بالتحديد أفراد أو بتعبير أدق، طبقة تعجز عن دفع رسوم الدخول». (الطرائد، قصة «في الحديقة الحجرية»)، وهذا ما يعكس طبيعة الرؤية

لديه تجاه نصه، ونصوص الآخرين أيضًا، وقدرته الفنية والجمالية على فك قيود الكتابة من أسر سياجها، وإطلاق حرية النوع الكتابي الأدبي من أجل بناء نظام آخر يؤمن به، وإن لم يؤمن به الآخرون، نظام يصلح له دون غيره حيث البؤر التي ينطلق منها في الكتابة لا تأتي في شكلها الطبيعي، وإنما هي صيرورة دائمة ومتحركة الاتجاهات التي تمثل نهجًا وطريقًا في الكتابة الإبداعية لديه منذ الكتابات الأولى.

وإذا هناك من ملحوظات حول هذه المجموعة فإنها تكمن في تباين الأساليب السردية، وهذه حالة تؤكد الفردانية والذاتية الكاتبة التي تعتمد على الذات وليس على الآخر محاكاة أو تقليدًا، كما أن التفاوت في اللغة بين الأدبية والعادية كان واضحًا في النصوص التي جاءت معظمها على لسان الراوي أو السارد العليم العارف بكل تفاصيل الحكاية وأحداث النص من خلال المباشرة والوضوح أو في الغموض والرمزية.

وبعض هذه النصوص اهتمت بمكوّن الحوار لاعتقادها أنه الأهم في وصول المضمون والهدف إلى القارئ. وفيما يخص الكتابة الروائية فأمين صالح منذ الكتابات الأولى وهو مستمر برؤية كانت ولا تزال باقية، بل تتطور وفق تحديات الكتابة الإبداعية عمومًا. تناولت روايته الأولى «أغنية أ. ص. الأولى» محنة الإنسان المعاصر الذي يعاني الإحباط والأزمات والفقر والقهر في ظل القضايا الاجتماعية والإنسانية؛ لذلك نجده يرتحل في سردياته إلى مستويات عليا في الرؤية تجاه الواقع المعيش، وكيفية تناول مشكلاته وقضاياه، وباللغة التي يراها هي الحافز الحقيقي تجاه هذا الواقع.

نص سردي وثقافي

أعتقد أن أمين صالح من الكتّاب المبدعين الذين يبذلون جهدًا كبيرًا في البحث عن موضوع النص، وفي كيفية استثمار تلك القراءات الثقافية والأدبية والسينمائية المعمقة لتصب كلها في النص الذي لم يعد عنده نصًّا سرديًّا فحسب، وإنما هو نص سردي وثقافي ومعرفي في آن واحد، ويذهب نصه إلى أبعد من هذا إذا عددنا نصه في محطة ما بعد الحداثة لما له من خصوصية تتمثل في تكسير القوالب الجاهزة، والابتعاد من الأنماط المألوفة في الكتابة، فهو يفرض نصه على القارئ لينظر إليه في أفق

خصوصية نص أمين صالح تتمثل في تكسير القوالب الجاهزة، والابتعاد من الأنماط المألوفة في الكتابة

النظريات والقواعد المنهجية، ويحكم عليه بمسطرتها، بل يأخذه إلى أفق أبعد وأرحب بعيدًا من كل هذه القيود، وينطلق في تحليق ما يرغبه القارئ طالما يتشابك مع النص ومدلولاته ومقولاته وقضاياه.

في رواية «رهائن الغيب والذين هبطوا في صحن الدار بلا أجنحة» تأخذنا إلى الذاكرة الاجتماعية، وإلى الطفولة والصبا والشباب، إلى طبيعة التكوين الإنساني في ظل مجتمع تسوده العديد من الممارسات الاجتماعية والطبقية، حيث تدور الأحداث من خلال بعض الفتية (حميد - كريم الأعرج - زكريا - مفتاح - عزوز)، فكل واحد من هؤلاء وضع له الكاتب حكاية تخصه بمفرده، ولكنها ترتبط في جوانب أخرى بحكايات الأولاد الآخرين، هؤلاء يعيشون مرحلة عمرهم بكل براءة وشقاوة، وتنمو شخصياتهم بأحداث تتغير وتكبر مع نموهم الجسدي والعقلي، فها هو حميد الباحث عما ينقصه بحسب اعتقاده، فيتمنى أن يكون كسلطان صاحب الجسد القوي، والفتوة، والقادر على البطش والسيطرة، وزرع الخوف لمن في طريقه، ولكن في طور الشخصية يكتشف حميد أن شخصيته طموحة لتكون مثل شخصية أحمد صاحب المبادئ الثورية الملاحق من جانب السلطات الأمنية، وفي الوقت الذي أخذ من هذين الاثنين، فقد اتجه إلى عازف الساكسفون سنان منجذبًا إليه وإلى رغبة تعلم الموسيقا.

ويكشف الكاتب تطور الشخصيات عمريًّا ليعرف كل واحد منهم طبيعة جسده، وكيفية التعامل معه بشكل عام، وتلبية غرائز الجسد بشكل خاص... وكما طرحت الرواية هذه العناصر التي تلامس الشباب في ظل حرمان اجتماعي ونفسي واقتصادي، وقفت أيضًا على طبيعة المجتمع اقتصاديًّا وطبقيًّا، وعلاقة أبناء الفقراء بالأغنياء ونظرة الأغنياء للفقراء، كاشفة تعثر العلاقة بين حميد الفقير مع نبيل الغني، وهذا ما سحب أحداث الرواية في سياقات الطبقية إلى الحديث عن المطالبات والدفاع عن الحقوق، وحضور مفهوم القومية والحزبية وفلسطين، والاستعمار.



إميل أمين
كاتب مصري

العالم في المئة عام المقبلة.. إلى أين تمضي الإنسانية؟

في العقد الثالث من القرن الحادي والعشرين، يتساءل بعضٌ: إلى أين تمضي الإنسانية خلال العقود المقبلة، وصولًا إلى عام ٢١٠٠م؟ كيف سيكون شكل الحياة؟ وما أهم المتغيرات التي ستطرأ على التفكير البشري من جهة، وعلى آليات الحياة من أخرى؟ وأحد الأسئلة شديدة الأهمية موصول بحال كوكب الأرض؛ ما يعتريه من تغيرات مناخية، وتوقعات مثيرة للقلق، عطفًا على ذلك تبقى في الأفق علامات استفهام تتجاوز حدود الأرض إلى الفضاء؛ هل سيظل كما عهدناه أفقًا للحالمين من الشعراء والأدباء، أم إن ثمة من يخطط لعسكرته أول الأمر، وجعله سكنى للإنسانية في مقبل السنوات؟

في هذه القراءة، وهي بالقطع ليست جامعة مانعة، نحاول استشراف بعض من خطوط المستقبل، انطلاقًا من القاعدة الذهبية: أفضل طريق للتنبؤ بالمستقبل هو صناعته.

التغيرات المناخية الخطر الداهم

يبقى أول تحدٍّ للإنسانية في عقودها المقبلة هو التغيرات المناخية، المتمثلة في زيادة نسبة ثاني أكسيد الكربون في طبقات الجو العليا، وهو ما يتسبب في ظاهرة الاحتباس الحراري، ثم ارتفاع درجة حرارة الأرض، لاحقًا سيضحي من الطبيعي أن تتعرض الأقطاب الجليدية إلى الذوبان، وقد بدأت بعضها بالفعل في هذا المسار، ومؤخرًا سمعنا عن كتلة جليدية بحجم قارة أوربا انفصلت عن القطب الجنوبي، وفي تقرير لمجلة «أتلانتيك» الأميركية، أغسطس ٢٠١٨م، نجد حديثًا مخيفًا عن ارتفاع مستويات البحار بمقدار سنتيمتر واحد. وفي دراسة صادرة من «مركز التغيرات المناخية الطبيعية»، التابع للاتحاد الأوربي، يشير عالم البحار والمحيطات ميكاليس فودوكاس، إلى أنه بحلول عام ٢١٠٠م سوف تختفي نصف شواطئ العالم ويتراجع غيرها بنحو ١٠٠ متر، أما التصحر والجفاف وندرة الأمطار، والهجرات القسرية، والحروب الأهلية، فحدّث ولا حرج، وهو ما يعني أن البشرية ما لم تسارع إلى استنقاذ الكوكب الأزرق، فإنها ستضحي أمام خطر داهم حقيقي موصول بحياة البشر.

“ خلال ثلاثينيات القرن الجاري ستبدأ أميركا وروسيا والصين وفرنسا برامج غير معلنة للعسكرة، ونقل الصراع المسلح من الأرض إلى الفضاء ”

منذ بضعة أعوام، تحديدًا في ٢٠١٥م، توقعت الأمم المتحدة أن يتجاوز عدد سكان العالم ١١ مليار نسمة بحلول نهاية القرن، لكنها لم تلبث أن راجعت التقديرات لتعطي أخرى جديدة في عام ٢٠١٩م، في حدود ١٠ مليارات، ومهما يكن من أمر الرقم، فإن التحدي الرئيس سيتمثل في العلاقة مع موارد الأرض، حيث لا تزال المعادلة المالتوسية هي الحاكمة في المشهد.

في منتصف القرن التاسع عشر تحدث المفكر الاقتصادي الإنجليزي الشهير توماس مالتوس عن المعضلة التي تواجه البشرية، وهي زيادة عدد سكان العالم بمتوالية هندسية، بينما موارد الكرة الأرضية تتصاعد بمتوالية عددية، وهو ما يخلق حالة من انعدام التوازن بين الطرفين، هنا يتساءل علماء المستقبليات، كيف ستواجه البشرية النقص الحاد في الغذاء؟ وهو ما يستدعي تفكيرًا من خارج الصندوق كما يقال، لهذا فكر بعضٌ في استزراع البحر، ليعوض النقص في ناتج الأرض، وبعض آخر ذهب إلى أفكار المعالجات الجينية للمحصولات الزراعية، مع الأخذ في الحسبان الإشكاليات الصحية المواكبة.

ولعل المثير الذي كشف عنه مركز «بيو» للأبحاث في واشنطن، هو أن زيادة السكان ارتبطت في القرن الماضي بقارة آسيا، لكن خلال المئة عام المقبلة سيتغير الوضع، فالصين على سبيل المثال سوف يتناقص سكانها إلى النصف تقريبًا لتصل إلى ٧٣٢ مليون نسمة عام ٢١٠٠م، فيما دول إفريقية مثل: نيجيريا، وإثيوبيا، ومصر، وتنزانيا، وجمهورية الكونغو، سوف تكتظ بالسكان، وفي كل الأحوال فإن باحثي الأمم المتحدة المتخصصين في النمو السكاني، يشيرون إلى أن انخفاض نسبة الخصوبة بالوتيرة التي يشهدها العالم حاليًّا، سيؤدي إلى تراجع سكان العالم.



جاك أتالي


جورج فريدمان

حُكم العالم والمئة سنة المقبلة

من سيحكم العالم في المئة عام المقبلة؟ حتمًا سوف يذهب الذهن إلى حالة التصارع والتنازع القطبية، بين الولايات المتحدة الأميركية من جهة، والصين من جهة ثانية، وهو تفكير طبيعي، ولا سيما إذا أخذنا في الحسبان أن الأميركيين رسموا خرائطهم العقلية، ليكون القرن الحادي والعشرين أميركيًّا بامتياز، غير أن المفكر الفرنسي الاستشرافي، جاك أتالي، الذي عدَّته مجلة «فورين بوليسي» الأميركية واحدًا من أهم المفكرين المئة حول العالم طوال العقدين الأخيرين، يؤكد أن العالم لن يحكمه لا هولاء ولا أولئك، حتى وإن بقيت أميركا على ما بها من السطوة والقوة، وأصبحت الصين في عداد الأقوياء؛ ذلك أنه على النقيض مما تذهب إليه في الغالب الأذهان، يضعف شيئًا فشيئًا احتمال وقوع العالم تحت هيمنة إمبراطورية، في حين تقوى يومًا بعد يوم سطوة السوق عليه.

حديث المفكر الفرنسي يقودنا حتمًا إلى فكرة الحكومة العالمية المرتبطة بآليات السوق، وهل هي من سيوجه دفة العالم؟ وما إذا كان ظهورها يحتم حدوث فوضى اقتصادية ونقدية، عسكرية وبيئية، ديموغرافية وأخلاقية، سياسية واجتماعية عارمة في العقود المقبلة؟ يتوقع بعض مفكري المستقبل، أن يكون ظهور هذه الحكومة متدرجًا في خضم الفوضى وعن طريق تراكم وتداخل شبكات عدة تنسجها دول ومؤسسات، نقابات وأحزاب سياسية، منظمات غير حكومية وأفراد، وقد تتسم بالشمولية أو الديمقراطية، وفقًا للطريقة التي سترسي بها ركائزها، ومن هنا تظهر أهمية سرعة التفكير في أمرها قبل أن يدركنا الوقت ونصبح أحد تروسها.

الثابت أنه لا يمكن الحديث عن المئة عام المقبلة من غير التوقف مليًّا أمام أوضاع الولايات المتحدة الأميركية، ومآلاتها خلال العقود السبعة المقبلة، هنا يتوجب علينا مراجعة أحد أهم العقول الأميركية، التي توقفت كثيرًا عند تلك الإشكالية؛ البروفيسور جورج فريدمان، صاحب المؤلف الشهير: «الأعوام المئة المقبلة.. استشراف القرن الحادي والعشرين»، الرجل مؤسس مؤسسة «ستراتفور»، التي تعرف في الداخل الأميركي بأنها استخبارات الظل لوكالة المخابرات المركزية الأميركية، يرى فريدمان أن النظام الدولي الراهن يعاني اختلالًا شديدًا في التوازن، فالولايات المتحدة من القوة بحيث إنه من شبه المستحيل لبقية بلدان العالم السيطرة على السلوك الأميركي أو احتواؤه.

وعنده كذلك أن التوجه الطبيعي للنظام العالمي في التحرك نحو المساواة، ولكنه عالم اختل فيه التوازن، تواجه القوى الأقل شأنًا فيه خطرًا محدقًا من القوى الكبرى التي لا يمكن احتواؤها؛ لذا تتوجه هذه القوى نحو تشكيل ائتلاف مع بلدان أخرى، بغية تحقيق توازن من حيث القوة مع القوى الأكبر حجمًا وقوة. هل يقصد فريدمان فكرة عالم متعدد الأقطاب، وليس ثنائي القطبية فقط كما جرى الأمر منذ مئات السنين؟

الجواب يقودنا إلى مفاجأة تحمل تناقضًا، لأنه سوف يكون من الصعوبة بمكان القيام بتشكيل تحالف من أجل احتواء الولايات المتحدة في القرن الحادي والعشرين، وقد تجد الدول الأضعف أنه من السهل لها التوصل إلى

شكل من أشكال التعايش مع أميركا، بدلًا من الانضواء تحت مظلة حلف مناهض للولايات المتحدة؛ لأن بناء مثل هذا التحالف والإبقاء على زخمه في غاية الصعوبة، وفي حال انهيار هذا التحالف، كما يحدث عادة في مثل هذه التحالفات، فستجد تلك الدول أن الولايات المتحدة يمكن أن تكون عملاقًا غير متسامح البتة.

أما التناقض العالمي فيما يخص الشأن الأميركي، فيظهر في أنه من ناحية يطغى شعور بالعداء تجاه الولايات المتحدة والخوف منها في آن، من قبل العديد من الدول، ومن ناحية أخرى تحاول العديد من تلك الدول بصورة فردية، كسب ود الولايات المتحدة ونيل رضاها. هذا الخلل سيبقى سائدًا طيلة القرن الحادي والعشرين، تمامًا كالجهود التي سوف تبذل من أجل احتواء الولايات المتحدة، والخلاصة هنا أن هذا القرن سيكون قرنًا خطرًا خصوصًا لبقية دول العالم.

عن صعود العالم الشبكي

هل يضحي القرن الحادي والعشرون، قرن الشبكات التي تدير دفة العالم؟ يجيب عن التساؤل البروفيسور البريطاني الأصل نيل فيرغسون، المؤرخ الشهير، الأستاذ في الجامعات الأميركية الكبرى مثل هارفارد وييل. في مؤلفه الأخير «الساحة والبرج»، ويلفت الأنظار إلى فكرة الشبكات التي تكاد تهيمن على العالم، وربما تصبح في مقبل الأيام، حكومة العالم الموحدة. ينشغل فيرغسون بوضع قراءة أمام أسئلة عدة مثيرة حول مستقبل المئة عام المقبلة من عينة: ما حجم التهديد الذي تلحقه شبكات الاقتصاد والمال والتقنية المعقدة الراهنة، بأنظمة الحكم القومية الهرمية؟ ويدعونا إلى العودة إلى أوائل العقد الثاني من القرن الحالي، حين ألحقت شبكات الاحتجاج السياسي المعقدة تهديدًا لأنظمة سياسية قومية هرمية في الشرق الأوسط، بدءًا من ٢٠١١م، وفي أوكرانيا ٢٠١٤م، وعام ٢٠١٥م في البرازيل، وعام ٢٠١٦م في بريطانيا.

ولعل التساؤل المستقبلي هنا: هل يمكن للعالم الشبكي أن يقدم بديلًا للنظام الهرمي للدول بشكلها الويستفالي المعاصر؟

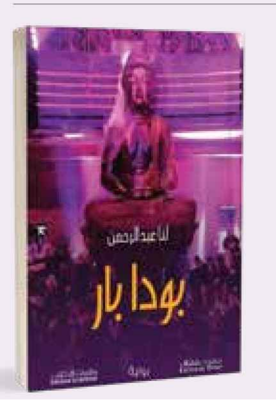
لا يحتاج الأمر لكثير من الحصافة السياسية ليدرك القارئ أنه خلال العقدين الأولين من القرن الحادي والعشرين، عادت إشكاليات عاناها العالم في النصف الأول من القرن العشرين، وتسببت في حربين عالميتين. كانت الهويات دائمًا في سويداء قلب التطرف القومي، وها نحن نرى من جديد شعبويات يمينية، بمسحة قومية تارة، وعقدية تارة أخرى، تكاد تشعل ثورات عقلية في أوربا وأميركا، وعلى الجانب الآخر في الشرق، تبدو أصوليات ضارة قائمة بدورها، تسعى للاشتباك مع نظرائها المغرقين في ادعاء امتلاكهم الحق المطلق. هنا التساؤل: ما مستقبل تلك الثنائية غير الخلاقة؛ هل تقود العالم إلى الإغراق في أزمة الهويات؟ وأفضل من قدم طرحًا عقلانيًّا في هذا الإطار، هو فرانسيس فوكاياما، عالم الاجتماع السياسي الأميركي الشهير، صاحب رؤية نهاية التاريخ، التي ضمنها مؤلفه الأحدث: «الهوية: مطلب الكرامة وسياسات الاستياء».

> العالم في المستقبل لن تحكمه أميركا أو الصين؛ بسبب ضعف احتمال الهيمنة الإمبراطورية في ظل سطوة السوق

يرى فوكاياما أن السياسة العالمية اليوم لم تعد ترتكز حول الصراع التقليدي بين اليسار واليمين، من حركة الحقوق المدنية والحركة النسوية وأحزاب البيئة، إلى الحركات القومية الأوربية المناهضة للهجرة واللاجئين والأقليات والتعدديات الثقافية، إلى العنصرية الترَمْبوية البيضاء (نسبة إلى الرئيس الأميركي السابق دونالد ترمب)، إلى ثورات الكرامة والربيع العربي. فيما يذهب إلى أن السياسة العالمية في بدايات القرن الحادي والعشرين تتمحور حول سياسات الهوية، ومطلب الاعتراف بكرامة مجاميع تشعر بالاستياء نتيجة تهميشها أو تغييبها أو تهديد وجودها. يحاجج فوكاياما بأن المجتمعات الحديثة بطبيعتها تعددية، وأن الهوية المجتمعية الوحيدة الممكنة اليوم هي «الهوية العقدية»، المؤمنة بالمثل الديمقراطية، وقيم الانفتاح الليبرالي، ضمن أوعية وحواضن ثقافية تشكلها جوهريًّا اللغة.. هل يعني ذلك أننا أمام عالم أكثر تشظّيًا مقبل لا محالة؟

«بودا بار».. بيروت لعبة الجمال والهشاشة والموت

أماني خليل كاتبة مصرية



في المبتدأ كان الموت: بأنفاس لاهثة تبدأ رواية «بودا بار» (منشورات ضفاف والاختلاف) للكاتبة اللبنانية لنا عبدالرحمن، بجريمة قتل. جمانة سيدة جميلة جدًّا، تقيم في حي الأمير في بيروت الغربية، بيروت التي قسمتها الحرب الأهلية في السبعينيات وتركت آثارها على لبنان والمنطقة العربية إلى اليوم، جمانة طُعِنت حتى الموت، ثم اختفت جثتها، كانت تعيش في بناية مع زوجها مروان وخادمتها لوسي، وقط أسود. هناك في حي الأمير حيث يلاحق جميع شخوص الرواية سوء الحظ والطالع، الجثة وجدتها المخدومة السيرلانكية التي حضرت بيروت للبحث عن لقمة عيش بعد أن هربت من بلدها بعد تورطها في قتل زوج اختها. يحضر الجار السبعيني يوسف ليجد الجثة اختفت. هنا تبدأ الراوية في رص شخوص الرواية أمامنا فيما يشبه بطاقات اللعب، برمزيات لا يخطئها القارئ.

جمانة ودورا ثنائية بيروت والشعب

الشخصيتان الرئيستان في الرواية هما جمانة ودورا، جمانة تمثل الجمال الصارخ والغامض، الجمال الذي يشبه جمال بيروت، جمانة المرأة التي تُقتَل في أول الرواية ونظل نبحث عن قاتلها للنهاية، امرأة يرغب فيها الجميع، يشتهيها الجميع، يرغب في امتلاكها وانتهاكها. في الفصل الثاني تتعدد أصوات الرواة، الجميع يحكي عن حبه لجمانة واشتهائه لجسدها؛ رجل الثلج، الوزير، الرجل الضفدع، الجميع يروي أيضًا روايته الخاصة عنها، سوزي الصديقة القديمة، الغريب.

تقول لنا عبدالرحمن على لسان الزوج مروان: «هالة الهشاشة التي كانت تسكن بها جمانة، هالة الهشاشة المهددة بكل صورها. مثل جمال مُستباح مثل حرير سخي يثير طمع التجار». سيدة حالمة تمضي نهارها في سريرها المتسع لأربعة أشخاص، تكتب وتسمع الموسيقا، لها طقوسها الخاصة والغريبة.

وفي الليل تمنح جسدها لزوجها مروان الذي تحبه تارة وتبعده تارات.

أما دورا، ساكنة الحي التي انتقلت من أستراليا حديثًا، وتعمل في تقديم العون للاجئين، والتي تستضيف لوسي الخادمة السيرلانكية، فهي تحمل قلبًا رقيقًا، وروحًا معذبة، خرجت من علاقة حب فاشلة مع الشاب الإيراني آزاد الهارب من القمع السياسي في إيران بعد تولي العمائم الحكم في السبعينيات، ولا تخفى عنا رمزية شخصية آزاد بما تعبر عنه من علاقة لبنان الشائكة بإيران، ترغب في علاقة مستقرة معه، لكن آزاد له أفكاره الخاصة بعدما ترك وطنه واستقر في سيدني. علاقة طويلة ممتدة تركت أثرًا مدمرًا على دورا التي لا تستطيع الدخول بعد علاقتها بآزاد في علاقة أخرى؛ إذ لا تستطيع نسيانه، ثم تتفرغ لرعاية فرح، اللاجئة السورية التي تعيش في مخيمات اللاجئين.

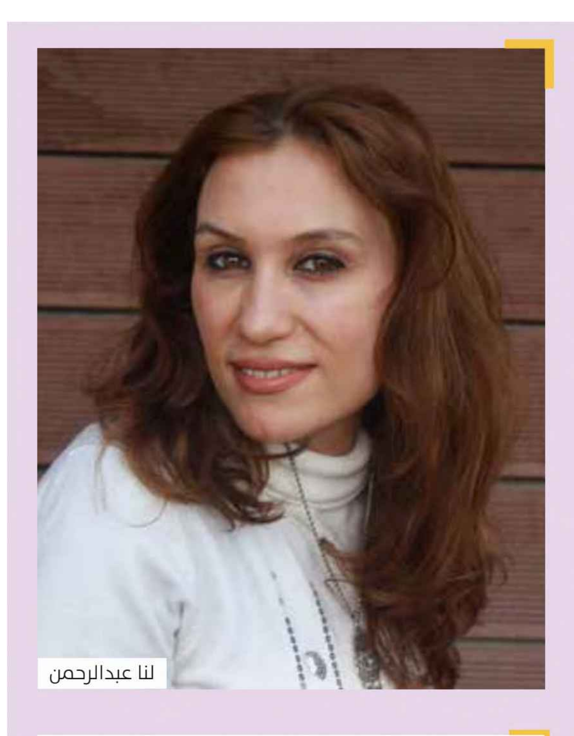
فرح بما تمثله من جموع اللاجئين القدامى والجدد على لبنان وهو البلد الصغير الحجم والموارد، تمثل

عبئًا هائلًا على الشعب/ دورا، لكن دورا لا تتخلى عنها حتى تبدأ حياة أخرى في المهجر الأوربي. وكأن الراوية تشير إلى استمرارية الشتات القدري للسوريين عقب الحرب التي أطاحت ببلادهم. وإذا كانت جمانة تمثل الجمال البيروتي الصافي والمنتهك، فدورا تمثل الشعب الذي يريد الحب والحياة، تمثل الضمير الحي في الرواية، دورا ابنة غزلان السيدة التي يشاع أنها تصنع العقاقير والأسحار، بنت الطبيعة البرية البكر.

فردانية تواجه الطائفية وتسعى للحياة

جميع شخوص الرواية لا نعرف هويتهم الدينية والطائفية وكأن هناك قصدية لتحييد الجميع في بلد مَزَّقَته الحرب الطائفية والصراعات الإقليمية، لكن هناك رغبة في سبر أعماق الإنسان بعيدًا من طائفته ودينه. الطبيب يوسف، الضلع الثالث في الرواية، طبيب سبعيني يعيش بالقرب من خط التماس (السوديكو- الأشرفية) الذي يقسم بيروت إلى شرقية مسيحية وغربية مسلمة، ينتقل بين الفرقاء المتصارعين في حقبة الحرب بحماية المتقاتلين في بيروت الغربية: «الطبيب يوسف كان يواجه مصيره بشكل شبه يومي حين يعبر الشارع الذي يفصل بين بيروت الغربية وبيروت الشرقية ليخرج شظية من ساق مصابة، أو لينقذ مسلحًا على وشك الموت في الشرقية كان اسمه دكتور جو، وفي الغربية الحكيم يوسف وفي كلا المكانين ظل محبوبًا بشكل لا يمكن تصديقه، كان صديقًا للمسلحين في لحظات ألمهم، يحبون هدوءه، قدرته على تحمل فظاظتهم، بذاءاتهم، ومداواة جروحهم بلا لوم، لم يكن يوجه لومه لأحد مدركًا أن رحى الحرب تدور في طاحونة أكبر من سيطرتهم».

يوسف يربي وحيدًا حفيده يوسف الصغير، الذي قُتِل أبواه في عملهما الصحفي، وسلمه جدُّه الألمانيُّ ليوسف ليرعاه، يوسف الصغير يمثل جموع اللبنانيين المهاجرين للغرب للبحث عن نجاة شخصية قد يحصلون عليها أو لا. أما يوسف الكبير فيبقى رمزًا لِلبنانيِّي الداخل، يزرع الحياة ويواجه تجار الموت. تعرض ديبة، تاجرة السلاح وناهبة بيوت القتلى



لنا عبدالرحمن

> **جميع شخوص الرواية لا نعرف هويتهم الدينية والطائفية وكأن هناك قصدية لتحييد الجميع في بلد مَزَّقَته الحرب الطائفية والصراعات الإقليمية**

والمهاجرين التي تملك بنايات في الحي، عليه نفسها، ولكنه بعد موت زوجته ينكب على تربية حفيده في بتولية ممتدة.

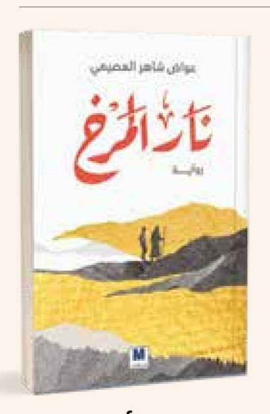
بودا بار أو لبنان يسع الجميع

في حي الأمير، حيث تقع أحداث الرواية، يقع مقهى «بودا بار»، فيه يلتقي سكان الحي، تندهش دورا من اسم المقهى. فاسم بودا اسم مقدس بما له من دلالة روحية، أما بار فمكان للرقص والشراب بدلالته الروحية، لكن في الرواية «بودا بار» مقهى ذو شرفات واسعة، تنطلق منه موسيقا بينك مارتيني، مزين بتماثيل هندية وصينية، له سقف بنقوش برتغالية وموائد من الخشب العريق، يمثل لبنان متعدد الثقافات والأعراق والأديان، لبنان الذي يسع الفرقاء والطوائف الذين يبحثون عن نجاتهم الشخصية ونجاة بيروت مدينة الجمال والهشاشة والموت.

«نار المرخ» لعواض العصيمي

عودة للجذور وشعرنة لموجودات الصحراء

عبدالكريم المقداد كاتب سوري



يأخذنا الكاتب السعودي عواض العصيمي في روايته الجديدة «نار المرخ» (دار مدارك للنشر) في رحلة حنين عاصف إلى الصحراء، إلى الأصل، إلى الجذور التي ما فتئت المدنية تتحايل على بترها بذريعة التحضّر. والنتيجة، فقدنا للصفاء والحرية والصراحة والروحانية، ودوراننا حول أنفسنا في دوامة من الهموم والتشتت الذهني والقلق المتواصل. ولم يكتفِ الكاتب بانتقاد ما اصطُلح عليه بالمدنية والتحضّر، من خلال انتصاره للصحراء عبر تسخير ثنائيته الضدية/ الصحراء والمدينة/ الماضي والحاضر/ كثِيمَة، بل امتد به الأمر إلى معارضة عدد مما اصطلح عليه كتقنيات فنية تأطيرية لفن الرواية، مؤكدًا أن هذا الفن كائن حي يمر في مرحلة نمو متواصل، ولا يمكن أن نكبح نموه بقيود التأطير والتحديد. فلسنا أمام حبكة تقليدية تتهادى فيها البدايات، ثم تتصاعد حدة الأحداث وتتأزم، تمهيدًا للانفراج والحل في النهاية. بل لسنا أمام حكاية أصلًا بالمفهوم المتعارف عليه. ولذلك، تشكّل «نار المرخ» متاهة بالنسبة للقارئ التقليدي الذي سيضيع بين حكاية عنّاز، وحكاية عود الجربوع، وحكاية أبي نايف، وحكاية ذي السرحة، وحكاية إيمان، وحكاية المرأة المسنة عن الكبش الأقرن... إلخ. وعلى المنوال ذاته، يدحض الكاتب نظرية الأنواع فيدخل القارئ في آفاق السرد والشعر والفلسفة، والتراسل بين الخيالي والواقعي.

وقبل ذلك كله، يقابلنا الكاتب في البداية بنار العنوان «نار المرخ»، بما تحمله من مدلولات مقلقة، فيستفز حواسنا، ويثير علامات الاستفهام: لماذا النار، ولِمَ اقترنت بالمرخ؟ ثم ما المرخ هذا؟ أهو بركان أم موقد أم...؟ وما الذي ميّز ناره من غيرها فدعت الكاتب للتمركز حولها؟ وسرعان ما يتكثف قلقنا، وتزداد المدلولات غير المريحة حين يقابلنا، بعد مغادرتنا العنوان إلى نص الرواية، مقبوس للشاعر والفنان الفرنسي- البلجيكي هنري ميشو وضعه الكاتب قبل الدخول إلى نص الرواية يقول: «ليس سوى ثغرة صغيرة في صدري، ولكن تعصف فيها رياح مزعجة». يا لهذا القلب المترع بالقلق، الذي يضاعف حرّ نار المرخ عند القارئ، ويصعّد من استفهاماته وشوقه لفك مغاليق السر.

إذًا، لا شيء يدوم، والحنين إلى ما كان لا يخبو أبدًا. والأفضل هو ما مضى، لا ما سيأتي بعد. وهكذا، وضَعَنا الكاتب على موجة عاتية من القلق والتحفز لمعرفة سر النار، والمرخ، والقلب المترع بالرياح المزعزعة، والتطلع الدائم إلى ماضٍ مورقٍ خَبا على غير انتظار. وما دام الأمر كذلك، وبما أننا كقراء لا نملك قدرات المتنبي في تحريك الريح يمينًا أو شمالًا، فلم يتبقَّ لنا، بعد أن دفعنا الكاتب وعن سبق إصرار وترصد، إلا خوض غمار قراءة الرواية لإطفاء لظى الأسئلة وفك مغاليق الأسرار.

لعبة الحكاية

لسنا أمام حكاية بعينها كما أسلفنا، بل حكايات. ومنها ما لا تربطه أية أحداث بالحكايات الأخرى، ولا يشترك معها إلا بشخصية (رعد) كراوٍ أو مشارك في الحكايات الأخرى. وأعتقد أن الكاتب العصيمي اعتمد تقنية الفن التجريدي في التركيز على ما يعكسه الرسم من حدس وما يبثّه من مشاعر، لا على الرسم ذاته. ولهذا لم تكن الحكايات التي ساقها المؤلف مقصودة بذاتها لتعطي معنى، بل لتعكس إحساس يعيشه القارئ، ودليل ذلك أن معظم هذه الحكايات لم يكن مكتمل الأحداث.

نحن أمام لعبة اخترعها الكاتب باختراعه شخصية (رعد)، التي صَحَت فجأة على اكتشاف أن أصولها عشائرية صحراوية، وأنها ليست من أهل مكة الأصليين. وفي محاولة رعد لتتبع آثار وأفرع عشيرته، اتخذ من آلة التسجيل وسيلة لجمع حكاياتها ورصد تعاريج ماضيها كجزء من عودته إلى العشيرة، إلى الصحراء، إلى الجذور، بيد أنه يقع تحت رحمة الحكّاء (غربي) الذي اعتاد تسجيل نصف الحكاية، مع وعد لا منظور في إتمامها، إضافة إلى تعمّده إخفاء بعض الأشرطة التي سجلها، واستبدالها بأخرى منقوصة أيضًا؛ بسبب جهله في استعمال آلة التسجيل. وهكذا، صار لدينا مجموعة من أنصاف الحكايات لا تربط الأحداث بعضها ببعضها الآخر، بل يربطها تراكم وازدياد لمعان الأحاسيس والمشاعر المنعكسة منها.

بفعل هذا التقاطع، والتنوع الحكائي، رأينا الكاتب يلعب على تقنية الزمن، فيقدم ويؤخر في تنامي الأحداث بعيدًا من التراتب الخيطي التصاعدي. ومثال ذلك أن رعدًا يبدأ روايته باستعادة لقائه مع غربي أو رحيّم قبل سنة وأشهر، بينما يعود في الفصل الثالث عشر ليتحدث عن بداية تعرفه إلى غربي في مجلس أحد تجار الأغنام. الأمر ذاته نلحظه في حكاية عنّاز المسنوي؛ إذ يذكر رعد نتفًا منها في الفصول الثاني والثالث والرابع والخامس، لكنه لا يعود إلى هذه الحكاية ولا يستكملها إلا في الفصل الثلاثين من الرواية. ولا ننسى في هذا المضمار الحكايات التي كان يبترها، ويوقف تناميها بذريعة خلل فني في الشريط، أو وعد عرقوبي من غربي باستكمالها.

ولا بد من الإشارة هنا إلى رمزية تعمّد رعد تحويل الحكايات من اللهجة المحكية إلى اللغة الفصحى، بغية جمعها في كتاب وتقديمها للأجيال الجديدة، التي حرمها «التوطين» من التعرف إلى الصحراء وطقوسها ومعادن أهلها. ففي تقديري أنها محاولة من رعد، ومن الكاتب العصيمي من خلفه، لخلق نوع من الهارمونيا بين الصحراء والمدينة بحيث لا تطغى إحداهما على الأخرى، بل تتكاتفان في تسخير المنافع المتوافرة في هذا الطرف أو ذاك لترويض مظاهر الوحشية والخشونة، المادية والمعنوية، الظاهرة في كلا الجانبين، مع ما في ذلك من ربط للأجيال المدنية الجديدة بجذورها وأصالتها. فهل نجح رعد في ذلك؟

لقد بدت المهمة شاقة كما تبين لنا في تضاعيف الرواية، فلا البدوي تمكن من التأقلم مع المدينة، ولا المدني استطاع التأقلم مع حياة البداوة. إننا أمام تشظٍّ بين عالمين أورث القلق لكلا الطرفين. وهذا ما يقرره رعد ذاته بعد معايشته البدو والحضر؛ إذ يقول عن مدنية من استوطنوا المدينة من البدو: إنها «مدنية مشكوك بعمقها لدى الأكثرية، إنها مقبولة فحسب لما بها من خدمات واستثمار ووسائل تعلم وفرص عمل، وما عدا ذلك فهي عند هؤلاء ليست ندًّا للصحراء».

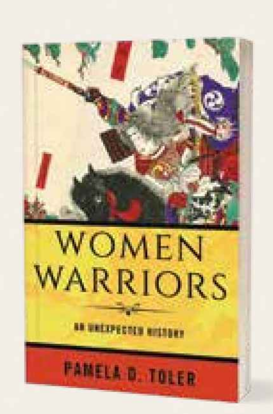

عواض العصيمي

لم يكتفِ عواض العصيمي بالانتصار للصحراء، بل امتد به الأمر إلى معارضة تقنيات فنية تأطيرية لفن الرواية، مؤكدًا أن هذا الفن يمكن أن نكبح نموه بقيود التأطير والتحديد

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com

«نساء مقاتلات» الإخفاء المتعمد لتاريخ المرأة في الحروب

شيماء عبدالمنعم جابر كاتبة مصرية



تبدو حالة النساء المقاتلات مثالًا للتناقض عند كثير من الأشخاص، فدائمًا ما يشار إلى المرأة المحاربة كحالة شاذة، مثل المقاتلة الشهيرة جان دارك، لكن الحقيقة تثبت أن النساء يمتلكن سجلًّا قتاليًّا حافلًا عبر التاريخ، ويذكر بعضهن في بلادهن كأيقونات وطنية عظيمة تستحق الاحتفاء، غير أن معظمهن إما منسيات أو سقطن عن عمد من صفحات التاريخ، فقد عدّت معظم الثقافات أن الحرب شأن من اختصاص الرجال.

من عصر مقاتلات الفايكنغ، والمَلِكات الإفريقيّات المُقاتلات مثل الملكة كانديس التي انتصرت على الإسكندر الأكبر، إلى عصر الطبيبات والممرضات الملتحقات بالجيوش الحديثة، مرورًا بمئات الآلاف من النساء في الوحدات المضادة للطائرات ضمن المقاتلين الروس في أثناء الحرب العالمية الثانية، كان للنساء تاريخ ممتد في القتال وحمل السلاح. يعتقد المؤرخون أن مئات من النساء (يُراوِح عددهن ما بين ٤٠٠ إلى ٧٥٠ امرأة) تنكرن كرجال على جبهتي الحرب الأهلية الأميركية في المدة من عام ١٨٦١م إلى ١٨٦٥م، من بينهن، كانت لوريتا جانيتا فيلازقوز، وهي جندية قيل إنها تنكرت بوضع شارب ولحية مستعارين، وحملت رتبة ملازم في الجيش الأميركي باسم هاري تي بافورد، وكوّنت فرقة من المشاة المتطوعين، طبقًا لمذكراتها المعنونة بـ«نساء في المعركة»، واكتُشِف تنكرها وقت تلقيها العلاج إثر إصابتها بشظايا.

وفي العصر الحديث، كانت النساء الفيتناميات مقاتلات شرسات في القوات الخاصة، وفقًا لعالم الأنثروبولوجيا الثقافية ديفيد إي جونز في كتابه «نسوة مقاتلات»، الذي يروي تاريخ النساء في الحروب، فقد كتبت مينغ كهاي، المقاتلة الفيتنامية المناوئة للفرنسيين في أربعينيات القرن المنصرم، قصيدة شعرية بالدم على جدران محبسها، تقول الأبيات الأخيرة فيها: «السيف ابني، والمسدس زوجي». وفي الحرب العالمية الثانية، كان الاتحاد السوفييتي أول من سمح للنساء بالعمل في سلاح الطيران كمقاتلات، فعندما هاجمت ألمانيا الاتحاد السوفييتي في ٢٢ يونيو ١٩٤١م، كان يحارب في الجيش السوفييتي نحو ٨٠٠,٠٠٠ امرأة، وأُسّست فرقة طيران نسائية عُرفت باسم «ساحرات الليل المشعوذات» للقيام بمهام قتالية، وشن الغارات على المواقع الألمانية، تحت قيادة المقاتلة مارينا راسكوفا، التي تعرف كأول امرأة تعمل في الطيران في روسيا القديمة عام ١٩٣٣م.

مقاتلات رغم أنف الجميع

لطالما كانت النساء مقاتلات للدفاع عن الوطن، وقد فعلن ذلك بشجاعة ومهارة عسكرية تنافس أي رجل. ومن ثم، الحروب ليست شأنًا من اختصاص الرجال فقط، وهنا عليك أن تتساءل: ما الذي أعطى المشرعين انطباعًا بأن الرجال فقط هم الذين يمكنهم الدفاع عن بلادهم؟ ومن قال: إن النساء لا يخضن الحروب؟

في كتاب «نساء مقاتلات: تاريخ غير متوقع» (Beacon Press) للكاتبة والمؤرخة باميلا د. تولير يمكنك التعرف إلى قصص بعض النساء المقاتلات الجريئات المذهلات اللواتي خدمن بلادهن بشجاعة وقوة جسدية مثيرة للدهشة والإعجاب، حتى في وقت مبكر من التاريخ، لكن طُمِست سيرتهن من صفحات التاريخ. تقول المؤلفة: «لقد حاربت النساء دائمًا.. لكننا مِلنا إلى تجاهل ذلك»، فنجد أن السجلات التاريخية في هذا الشأن هزيلة ومهلهلة؛ فلا يحب الرجال الاعتراف بأن المرأة يمكنها أن تقود في الحروب، ناهيك عن

الانتصار في المعركة. على هذا النحو، غالبًا ما يتجاهل التاريخ ذكر النساء المقاتلات المنتصرات، فضلًا عن وجود معايير مزدوجة فيما يخص التأريخ عن النساء المحاربات، وفي الطريقة التي قام بها المؤرخون وعلماء الآثار بفحص الأدلة، وتقدم المؤلفة أمثلة بدءًا من الألفية الثانية قبل الميلاد، حتى من خلال الطيارات الروسيات، مرورًا بالمقاتلات الأسطوريات أمثال فو هاو، من الصين في القرن الثالث عشر. على سبيل المثال، قبر محاربة الفايكنغ المعروفة باسم «Birka man»، منذ عام ٨٣٤ ميلادية، كان يُنظر إليها طوال الوقت على أنه قبر لِذَكَرٍ مُحارب؛ بسبب طريقة الدفن، لكن في عام ٢٠١٤م، حدد علماء الآثار الحيوية أن عظام الرفاة لأنثى وفقًا لنتائج اختبار الحمض النووي، ولم يُفَسَّر إلى الآن أسباب رفض تسجيلها كمحاربة.

أول مقاتلة عرفتها الحروب

يظهر الكتاب قصة الملكة فو هاو، التي عاشت في عهد أسرة شانغ في الصين القديمة، وتظهر الأدلة الأثرية لعبها العديد من الأدوار السياسية والدينية والعسكرية غير العادية، فهي أول مقاتلة عرفتها الحروب في التاريخ؛ فقد كانت قائدة عسكرية ترأس وتدير الجيش في الحملات العسكرية عام ١٢٠٠ قبل الميلاد تقريبًا، وقاتلت في العديد من المعارك المنتصرة، وفي إحدى المعارك، قادت ١٣٠٠٠ جندي (أكبر جيش مسجل في تاريخ شانغ) للنصر على مملكة تشيانغ المجاورة، وكانت كاهنة مسؤولة عن معظم مراسم عبادة القديسين في الإمبراطورية، كما أقامت احتفالات دينية. كانت فو هاو، زوجة الإمبراطور الصيني وود ينغ، أول عاملة مسجلة في تاريخ الصين، وأول حاكمة موثقة في تاريخ بلادها. جنبًا إلى جنب مع زوجها الملك، نفذت وفازت بأول حرب كمائن؛ كما أنها قادت ونجحت في أكبر حرب في ذلك القرن.

وفي الآونة الأخيرة، كُشِف عن مقبرة «فو هاو» المحفوظة جيدًا، التي تحتوي على نحو ٢٠٠ قطعة أثرية من نقوش عظمية عثر عليها من بين قرابة ١٠,٠٠٠ قطعة من القطع الأثرية القيمة والرائعة، نُقّب عنها في الصين، وكانت تخصها ونُقِش عليها اسمها، وجاءت في هيئة أسلحة برونزية وأدوات حربية كانت تمتلكها، بصفتها امرأة ذات سيادة ثيوقراطية عليا وسلطة ملكية وعسكرية، حيث وُثّقت أنشطتها العسكرية ونجاحاتها، إضافة إلى تجارب حياتها في تلك النقوش القديمة على العظام أو أصداف السلحفاة.


باميلا د. تولير

الآن، يدرك العلماء والمؤرخون أن النساء على مر العصور، قاتلن ووقفن على رؤوس جيوش بأكملها، بعدما منحت الأدلة والبراهين الموثقة بالطرائق العلمية والأدوات الحديثة، (مثل: اختبار الطب الشرعي للحمض النووي DNA، إضافة إلى إعادة فحص القطع الأثرية المدفونة في المقابر الأثرية، والوثائق التاريخية)، المؤرخين نظرة مختلفة ومغايرة عن حياة النساء المقاتلات اللواتي خضن المعارك والحروب جنبًا إلى جنب مع الرجال أو من دونهم، في السر أو في العلن؛ دفاعًا عن بلادهن الواقعة تحت الحصار.

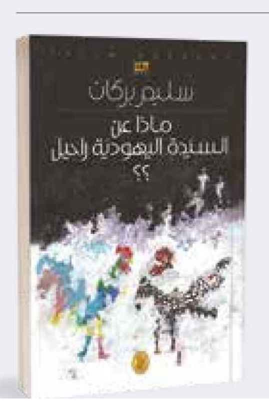
تاريخ طويل في الحروب

بمقارنة القصص الفردية للنساء المقاتلات والمحاربات عبر الأزمنة التاريخية من الألفية الثانية قبل الميلاد إلى الوقت الحاضر، ومن الحدود الجغرافية المختلفة لها عبر أوربا وآسيا وإفريقيا والأميركتين، تكشف باميلا د. تولير حقيقة أن النساء حاربن دائمًا، على الرغم من كونهن نساء. يعد الكتاب بحثًا دقيقًا مكتوبًا بشكل جيد وغني بالمعلومات، فقد جاء على هيئة دراسة متعمقة ومسح تاريخي كامل ومقروء للنساء في الحروب؛ ليظهر بشكل مقنع أن النساء كن عبر التاريخ الممتد قائدات عسكريات بشكل يتحدى القوالب النمطية العرقية والجندرية.

تذكر الكاتبة ضمن فصول كتابها الشائق، أمثلة محددة تاريخيًّا عن نساء مقاتلات: كـ(أمهات، فتيات، ملكات، زوجات، أرامل، صانعات سلام، محاصرات، قائدات للهجمات، متنكرات في زي الرجال)، وتفكر في سبب خوضهن الحرب، فمن بين النماذج التي ضمتها صفحات الكتاب، سترون مجموعة متنوعة من الأسباب، بما في ذلك الانتقام لفقدان الأسرة أو الأرض أو الشرف.

هويات مبددة وأحلام ضائعة

هيثم حسين كاتب سوري



يعود الروائي السوري الكردي سليم بركات في روايته «ماذا عن السيدة اليهودية راحيل؟» إلى حقبة الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، ليؤرخ لبعض المتغيرات الاجتماعية والسياسية في مدينة القامشلي السورية التي أمضى فيها ردحًا من طفولته وفتوته، والتي كانت مسرحًا لمواجهات وسجالات بلورت صيغة مهمشة للهوية السورية التي تعاني التفكك والاجتزاء. يركز سليم بركات في روايته (منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، عمان) على كيفية إخفاق السلطة الحاكمة الممثلة في نظام البعث في صياغة هوية وطنية جامعة بحلة معاصرة تجمع أطياف الشعب السوري ومكوناته من حولها، وواقع أنها بنيت على أساس إقصائي تهميشي عنصري تجاه الآخر المختلف، الذي صور على أنه مصدر تهديد للدولة التي اختصرها الحزب في تفكير بائس يشيطن الآخر ويستعديه.

يوثق سليم بركات لواقع تلك السنوات من زاوية الفتى المراهق كيهات الذي يعبر عن حالة الحلم المنكسر، والإحباط الذي بثته السلطة الحاكمة في ثنايا المجتمع الكردي ليقصيه عن هويته الوطنية، ويلغي انتماءه التاريخي، ويحاول تغريبه عن واقعه ومستقبله، بذرائع عدوانية تفتقر للمسؤولية والحس الوطني المزعوم، ويحول البلاد إلى أوطان طاردة لأبنائها، ومبددة لهوياتهم ومضيعة لأحلامهم.

مَن السيدة اليهودية راحيل التي يسأل عنها سليم بركات، والتي يضع السؤال عنها عنوانًا لروايته؟ هي امرأة يهودية أرملة، استلمت حانوت زوجها المتوفى في الحي اليهودي في القامشلي، وكانت لديها ابنتان؛ إحداهما مراهقة اسمها لينا تعيش معها في بيتها، والأخرى بعيدة منها، أحبت شابًّا مسيحيًّا وهربت معه. وتكون راحيل متصدرة العنوان وجامعة خيوط الأحداث، من حيث تعبيرها عن النقائض في مدينة كانت مقبلة على متغيرات تاريخية كبيرة. أوسي الجابي في دائرة مصلحة الكهرباء، وزوجته هدلا، يعكسان خيبة ابنيهما كيهات وموسى، أوسي الذي يصفه سليم بركات بالقول: إنه فاتته الجنسية السورية، كآلاف الأكراد لم يستحصلوها مذ تجاهلهم التشريع في اعتراف الدولة ببشرها القاطنين أرضها. ويشير بركات كيف كان عنصر المخابرات يسخر من كيهات وانتمائه وهويته، يسأله أسئلة محرجة حين يصادفه في الحي اليهودي في القامشلي، يبادر إلى تخليصه من ارتباكه بالإمعان في السخرية منه، ويقول: إنه قد يكون كرديًّا يهوديًّا، ويتجاهل قوله: إنه مسلم، ويتمادى في السخرية منه بالسؤال إن كان هناك أكراد يهود، وما إن كانوا كلهم يهودًا؟ وحين يحتج كيهات بأنه ليس يهوديًّا يقرعه رجل المخابرات وينهره بالقول: أنا أقرر، يا حمار، ماذا تكون؟ (ص ٤٠).

مدينة التعايش والتنوع

يعيد سليم بركات رسم معالم الحي اليهودي في القامشلي التي كانت مدينة للتنوع والتعايش بين الأديان والأعراق في سوريا، ويورد أسماء تاريخية معروفة لأبناء المدينة، كاليهودي العطار عزرا صاحب الحانوت الشهير، حيث يتخيل بطله كيهات حين يمر بالحي اليهودي أن يتجه إلى حانوته، أو يدعوه عزرا إليه، وكيف

سيعرض العطار عليه مجانًا بعض سلعه التي كانت تثير الشبهات حول إمكانية استخدامها لأعمال السحر، أو قيامه هو نفسه بإعداد السحر لزبائنه. يزور كيهات، الذي يعني اسمه بالكردية «مَن جاء»، حانوت راحيل التي تبيع اللحم، ويصادف هناك ابنتها المراهقة لينا التي يقع في حبها، وينسج أحلامه وخيالاته حولها، وكان في الرابعة عشرة، وبضعة شهور من عمره. يستذكر سليم بركات في روايته تأثير نكسة ١٩٦٧م السلبي الكبير في النسيج الاجتماعي في القامشلي، وكيف أن حرب الأيام الستة شكلت منعطفًا عنصريًا خطيرًا تجاه الآخرين جميعًا في دولة البعث التي نحت نحو العنصرية بسرعة واطراد، وجسدت في الآخر مصدر الشرور وجعلته مثار الشكوك، المتهم الذي يجب عليه أن يحاول إثبات براءته من جرم لم يقترفه.

يعبر بركات عن حالة التخبط الرسمية والشعبية حينها، وكيف انعكست على اللغة والواقع والتاريخ، ويمضي في السخرية بوصفه لحالة كيهات، وأنه لم يرجع إلى منزل راحيل في السبت التالي على سبت نهاية الحرب، التي أدرجها العرب على مرتبة خفيضة من ذل المعنى، فأسموها «نكسة» تقدر ممحاة طفل أن تمحوها محوًا لا يخلف أثرًا في ورقة التاريخ الخشنة. يصف سليم بركات ولع موسى؛ أخي كيهات، بالسينما وببطله شارلي شابلن الذي أصبح على اللائحة السوداء للبعث بوصفه أميركيًّا وداعمًا لإسرائيل والصهيونية، وذلك بعد الهزيمة التي وضعت الجميع في خانة الاتهام والتواطؤ، إلا الذين تسببوا بها، والذين وجهوا بنادقهم وأسلحتهم إلى صدر الشعب والدولة لينكلوا بهما سنة وراء أخرى.

يصف صاحب «الريش» الأرمنَ في القامشلي بأنهم «رعاة المعادن في حقول عافية المعادن واعتلالها». (ص ١٦٩)، ويروي أن بطله كيهات حين يتحدث مع صديقه بوغوس ويفكر في أوضاعه وأوضاع الأرمن، لا يفهم معنى أن تقبل دولته من الأرمني، وليس من سواه، طلب الهجرة على نحو عادي، كأنه معار تسترده دولة العرق الأرمني. يتحدث عن العنصرية التي كرسها حزب البعث بسياساته الإقصائية والعدوانية تجاه الآخرين، وكيف كان ذاك الحزب يسفه من قيمة الآخرين، ويحطّ من شأن لغتهم ودينهم وعرقهم بالزعم أن العربي هو العرق المتفوق. ويكمل سليم بركات طريقة تفنيد الأكاذيب التي

يعبر الكاتب عن خراب وراثي أصّلته السلطة لأجيال في سوريا، وانقلابات أهل الحزب الواحد، واستقلال مزعوم لا تشبهه إلا العبودية

دبجتها السلطة الحاكمة في سوريا بالسخرية، من دون أن يوليها اعتبار الحقائق.

مرتشون وجواسيس

يحكي سليم بركات عن رحلة خروج اليهود السوريين من القامشلي، وكيف كان مهربون تابعون للنظام ينسقون مع المخابرات، ويسهلون خروجهم وعبورهم الحدود إلى تركيا، ويكتب أن كيهات كان يسأل والده أين يذهب اليهود الذين يختفون؟ فيرد عليه والده بأنهم يوصلهم مهربون إلى تركيا، عبر الحدود. ويوصلهم مرتشون إلى لبنان، ومن لبنان إلى قبرص، ومن قبرص إلى دولة اليهود.

ويكتب عن تلك المرحلة بأنه لن يتمكن التاريخ الشفهي من رسم معالم للوقائع في اختفاء يهود من مدينة القامشلي. كما يتحدث عن الجاسوس الإسرائيلي الشهير إيلي كوهين؛ كامل أمين ثابت، الذي يقول عنه: إنه جاء من الأرجنتين ثريًّا، يحفظ آيات من القرآن، ويتحصن بتعاليم الدين الإسلامي، والهدايا. مهد لنفسه -بزعمه أنه من أصول سورية مسلمة- الدخول إلى أبراج السلطة بوساطة المآدب الفاخرة، أسبوعًا بعد أسبوع، للدبلوماسيين السوريين في بوينس آيريس، قبل اجتياحه دمشق بمآدب موائدها أوسع، فاتنة الأطعمة والأشربة، أبهى صحافًا وصحونًا وأقداحًا. (ص ٣٢٨ - ٣٢٩).

لعل المشهد الأخير الذي يختتم به سليم بركات روايته هو الأكثر تعبيرًا عن حالة سوريا الراهنة، ترميزًا إلى مآلها المستقبلي المفترض، ولا سيما أنه يختصر التقسيم وتقطيع الأوصال، حيث يصف بطله كيهات يدندن كلمة «سوريا» مقطعة على نغم مرتجل: «سو. ري. يا». ثم يصف حالته بأنه «شهق شهيقًا خفيفًا أعقبه بزفير حاد». وينهي بعدها الرواية بالقول: «بكى كيهات». (ص ٥٦٢). والبكاء هنا تأسٍّ ورثاء على ما كان وما يكون من خراب ودمار.

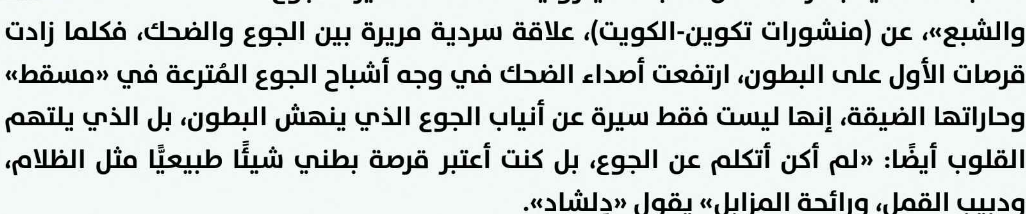
«دِلشاد» لبشرى خلفان

رواية نهرية تحكي السيرة المنسية لمسقط

منى أبو النصر كاتبة مصرية

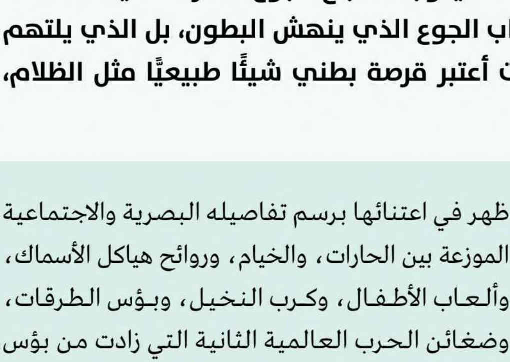
في رواية «دِلشاد» ستألف رؤية بطلها مُتعثرًا في ضحكاته وهو يهيم في الضواحي والحارات، وكلما علت قرقرة ضحكه، تعلم أنه يتضور جوعًا وفقرًا، وعجزًا، وأن خيام «مسقط» التي عدِمت حبّات التمر لم تعد تستغرب تلك الضحكات فأهلها «إما في جوع أقل، وإما في جوع أكثر، أما الشبع فلم يخطر يومًا على بالهم ولم يعرفوه»، فإذا كان الجوع هنا هو الصوت الطاغي للرواية، فالجنون هو صداه المحمول في غبار تلك المدينة الصغيرة المُندسة بين البحر والجبال.

لطالما ترسخت في الأعماق تلك التوأمة بين الجوع والبكاء، إلا أن الكاتبة العمانية بشرى خلفان نسجت في روايتها «دلشاد- سيرة الجوع والشبع»، عن (منشورات تكوين-الكويت)، علاقة سردية مريرة بين الجوع والضحك، فكلما زادت قرصات الأول على البطون، ارتفعت أصداء الضحك في وجه أشباح الجوع المُترعة في «مسقط» وحاراتها الضيقة، إنها ليست فقط سيرة عن أنياب الجوع الذي ينهش البطون، بل الذي يلتهم القلوب أيضًا: «لم أكن أتكلم عن الجوع، بل كنت أعتبر قرصة بطني شيئًا طبيعيًّا مثل الظلام، ودبيب القمل، ورائحة المزابل» يقول «دِلشاد».



منحت الكاتبة بطلها «دِلشاد» اسم روايتها، في اختيار ينحاز للتجريد، بما يمنحه من فضاء أرحب للمُعطيات السردية الشخصية والتاريخية لـ«دلشاد»، الذي تبدأ الرواية بصوته، ضمير المتكلم، وهو يُفتش في منابت طفولته البائسة، ثم ما تلبث الرواية أن تتفرع لأصوات روائية عدة، تروي معًا عبر أصوات مُتداخلة ومُتصادية قبسًا من التاريخ المجهول لعمان، الحافل بالجوع واليُتم، والحرب والتشرد.

تأخذنا رواية «دِلشاد» إلى سياق زمني سحيق يعود لأكثر من مئة عام من تاريخ مسقط، وهو تاريخ غير مطروق روائيًّا، وهو ما صعّب من مهمة الكاتبة في رسم هذا العالم المجهول بملامحه «المسقطية» القديمة، وصولًا لطبقات تاريخها المنسي، وهو ما ظهر في اعتنائها برسم تفاصيله البصرية والاجتماعية الموزعة بين الحارات، والخيام، وروائح هياكل الأسماك، وألعاب الأطفال، وكرب النخيل، وبؤس الطرقات، وضغائن الحرب العالمية الثانية التي زادت من بؤس أهلها الجوعى، وصولًا للبحر الذي منح الرواية آفاقًا سردية شاسعة، سواء في وصف رحلات البحر، أو في الندوب الشعورية التي تنتاب أبطالها وهم محمولون فوق تموجات سطحه المهيب.



مجاز القلب الفرِح

يجمع «دلشاد» في قبضته أغلب مفاتيح الرواية وثيماتها، بداية من المجاز المرير لاسمه، الذي يعني بالفارسية «القلب الفرِح»، وهو الرجل الذي لم يعرف

في حياته سوى البؤس، يغرق دائمًا في الضحك كرد فعل وحيد على كل سقوط جديد له في هاوية الفقر أو الفقد، ضحك أقسى من البكاء، فضحكات «دلشاد» انطلقت مع سنوات طفولته المبكرة، تحديدًا لحظة أن وجد أمه ميتة في خيمتهما، فلم يعرف ماذا يفعل، فتمرغ في الضحك في مشهد بكائي حار، اصطحب معه الضحك إلى منافي غربته وتيهه بين الموانئ هربًا من قسوة مسقط، كحيلة صاخبة جعلتها بشرى خلفان أقرب للمُعادل الرمزي الذي يُواكب أحلك لحظات مسقط الجائعة، التي صار فيها عدد قليل من النساء أمهات لعشرات الأطفال الجوعى، بعد أن صرن أمهات «الحليب» للأطفال الذين حصد الموت والعوز أمهاتهم الحقيقيات، تمامًا مثل «دِلشاد»، الذي أرضعته سيدة أخرى غير أمه، يقول: «كثيرة أمهاتنا، وإخوانها وأخواتها في كل حارات مسقط، لكن جوع مسقط شديد، وحليب الأمهات يُنسى عند تقاسم اللُّقم».

يفتتح «دِلشاد» السرد بعبارة يصعب تفادي شحنتها القاسية وهو يستدعي بواكير حكايته، يقول: «حلفت أمي أني خرجت من رحمها وأنا أضحك، وأنها أسمتني فرحان كي أعاكس شؤم ولادتي لأب ملعون»، فوالده تُوفي قبل ولادته بأشهر بعد أن اكتشف أهل مسقط جثته في البئر الذي كان يسقي منها الماء لهم، ليتربى مع أمه التي شاع بين نساء حارات مسقط أنها نصف مجنونة، كانت تخرج كل يوم من خيمتها ليتبعها «دلشاد» الطفل الذي تركته كهوام الأرض، فنسيت أن ترضعه، فرقّت لحاله واحدة من سيدات «البلوش»، واسمها «ما حليمة»، وبدأت في إرضاعه بعد أن كانت تنساه أمه أمام خيمتها.

وبعد موت أمه المفاجئ، لم يجد دلشاد سوى اللوذ بـ«ما حليمة» للعيش وسط أبنائها في خيمتها الصغيرة، وبسبب ضيق الحال وشُحّ الطعام الذي لم يكن يكفي سد أفواه أبنائها الثلاثة ووالدتها العمياء، لم تستطع استضافة «دِلشاد» لمشاركتهم هذا الشُّح، ولكنها تقبله بعدما يحصد «الكوليرا» اثنين من أبنائها، فتأخذ «دِلشاد» ليكون سندًا لابنها الوحيد الناجي من هذا الوباء اللعين، ولكنها تظل تُذكر دِلشاد أنه «ابن عرب»، وأنهم «بلوش»، في نبرة مسحوقة تحت ضغوط الهُويات والأعراق المتعددة التي لا تُغادر عالم الرواية.

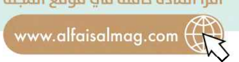

بشرى خلفان

يمر السرد على ألسنة رواة متعددين، وتتماهى لغة السرد مع هذا التعدد، فالأبطال يتقاسمون الحكاية ذاتها من زواياهم الخاصة

سنوات الهُزال

تتسع دنيا «دلشاد» بالحب، لكنه حب يُجدد بؤسه الطويل، فتموت زوجته تاركة له طفلته «مريم» التي تتسلم تباعًا دفة السرد، بعد أن يضطر «دلشاد» في لحظة مصيرية مدفوعًا بفقره الشديد أن ينقذها من أنياب الجوع الحادة، فيُسلمها لبيت أحد العائلات الميسورة «بيت لوماه» لتعمل لديهم، فيكون لها هذا البيت سترًا، وهناك تتذوق مريم لأول مرة في حياتها الأرز ومرق السمك بعد سنوات الهزال، وهناك أيضًا تعرف لأول مرة الحب، ومعه يأتي الرغد، فيتبدل حالها من خادمة إلى سيدة «بيت لوماه» بعد زواجها من صاحب البيت «عبداللطيف لوماه» التاجر والمثقف النبيل، الذي يُبرز السرد عبر شخصيته، ذلك البُعد المُقاوم لبؤس مدينة مسقط الذي ازداد مع تورطها في الحرب العالمية الشرسة، ليتأثر الساحل العماني بقنابل اليابانيين، فيفقد عبداللطيف لوماه حياته بسببها في نهاية مأساوية، بعد أن سخّر متجره ومؤنه الغذائية لعون الفقراء خشية موتهم جوعًا وقت الحرب، ويترك عندها «مريم» من كفوف الرغد إلى قبضة الدَّين والعوز.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة



«البحث عن عازار».. رواية الأعراق المتنوعة

عبدالكريم الحجراوي ناقد مصري



تكشف رواية الكاتب السوري نزار آغري «البحث عن عازار» (الكتب خان - القاهرة) ما تتمتع به بلاد الشام من تعددية عرقية ودينية ولغوية وحضارية ينعدم وجود نظير يماثلها في العالم، وبدلًا من أن تكون واحة للتناغم والتعايش تحولت تلك الميزة إلى عبء ومسوغ لارتكاب المجازر كلما سنحت الفرصة وامتلكت أي من هذه الجماعات القوة في حقبة ما، إذ سرعان ما تعمل على إخضاع الجماعات الأخرى وأحيانًا ارتكاب المجازر البشعة بحقهم، وفي حقب معينة قد تتعرض جميع هذه العرقيات إلى اضطهاد من قوى خارجية مثلما حدث من الأتراك من مجازر بحق الأرمن وغيرهم من الأجناس. وهذا الاضطهاد الذي يمارس من الغريب يمارسه أبناء البلد الواحد بعضهم على بعضهم الآخر، حتى إن كانوا ينتمون إلى الجنس العرقي نفسه مثل حال بطل الرواية «عيد»، فهو كردي ويتعرض بسبب عرقيته إلى مضايقات من العرقيات المغايرة، إضافة إلى أنه يتعرض للإيذاء من الأكراد أنفسهم.

رواية «البحث عن عازار» تتكون من ثلاثة أجزاء في ٤٤٤ صفحة، كل قسم من أقسامها يعبر عن مرحلة من مراحل الصداقة والحب الصوفي بين المراهقين عيد الكردي الإيزيدي، وعازار اليهودي، وهما في عمر ١٤ عامًا، القسم الأول يبدأ فيه السارد باجترار الماضي بعد مقدمة صغيرة من الحاضر تعبر فيها البنت لأبيها عن عجزها عن الوصول عبر وسائل التواصل الاجتماعي إلى صديق والدها الذي يبحث عنه، عازار ناحوم عزار.

ومن هذه النقطة تنطلق الرواية مستعيدة الماضي، كيف تعرف عيد على عازار في المدرسة ونشأت بينهما علاقة صداقة ومحبة قوية، وأصبح فيها عيد فردًا من أفراد أسرة صاحبه، فعازار وأسرته يقيمون في القامشلي، في حين أن عيد طالب مغترب من إحدى قرى مدينة عامودا يدرس في مدارس القامشلي، ومن خلال هذه الآلية يستطيع أن يقدم نزار آغري وصفًا مكانيًّا مميزًا للمدينة السورية القامشلي التي تقع في شمال شرق سوريا على الحدود مع تركيا، تتبع إداريًّا محافظة الحسكة. حيث يطوف الصديقان كل أحياء المدينة، ويصف ما كان عليه في النصف الثاني من القرن العشرين حي البشيرية، حي السريان، حي العنترية، حي الكرنيش، حي الغربي... إلخ، وبعودة عيد إلى قريته عامودا وهي من مدن محافظة الحسكة في أقصى شمال شرق سوريا على الحدود السورية-التركية يصف السارد شكل القرى وعاداتها وتقاليدها في هذه الحقبة أيضًا. ولا يتوقف الوصف المكاني عند هاتين المدينتين، فهو ينتقل إلى حلب وبيروت اللبنانية راسمًا صورة مكانية تجعل القارئ يشعر بأجواء المناطق التي يصفها.

ألم الفراق

في القسم الثاني من الرواية الذي يبدأ من الصفحة ٢٥٩، يتحدث عن ألم الفراق، حيث يفاجأ عيد بعد عودته من قريته إلى القامشلي مع بداية العام الدراسي الجديد برحيل عازار وأسرته من المدينة بشكل مفاجئ من دون أن يعرف طريقًا للوصول إليهم، وهو ما يدخله في حالة نفسية سيئة، ويقع تحت وطأة المرض غير قادر على تجاوز الرحيل غير المفسر، يترك القامشلي التي تذكره كل أحيائها بصديقه، ويبدأ في

كتابة رسائل إلى عازار يبث فيها إليه أشواقه، هذه الرسائل يحتفظ بها لنفسه لأنه لا يعرف مكانًا لعازار، تمضي السنون ويدخل عيد كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية، وينخرط مع الجماعات السياسية الماركسية مما يعرضه إلى بعض المضايقات الأمنية، فيهرب إلى لبنان عبر الحدود، ثم يشارك في الجبهة الشعبية، ليفر بعد ذلك إلى النرويج ويعمل مترجمًا وتستقر حياته فيها.

أما القسم الثالث من الرواية فلا يتجاوز عدد صفحاتها الثماني من ص٤٣٧: ٤٤٤، وهو يمثل النهاية السعيدة، فبعد ٤٠ عامًا يلتقي الصديقان عبر تمكن ابنة السارد من التواصل مع ابن عازار عبر وسيلة من وسائل التواصل الاجتماعي، عدالة شاعرية كما يطلق عليها نقديًّا: «ها نحن يا عازار نلتقي من جديد بعد أربعين سنة من الفراق، تغيرت الدنيا حولنا، تغير الناس، تغيرت حكومات ودول وبلدان، تغيرت القامشلي.. أنت الفتى اليهودي الهادئ الجميل، وأنا صديقك الإيزيدي الذي ما زال يحبك مثلما أحبك في اللحظة الأولى من لقائنا».

تتعدد الهويات داخل رواية نزار آغري، وهو أمر رصدته كثير من روايات الكتاب السوريين، ويصف السارد مدينة قامشلي بقوله: «فيها عدد لا يحصى من اللغات واللهجات والأديان والطوائف والمذاهب، لم أكن أعرف أن القامشلي هي المدينة التي بناها المسيحيون حين طاردهم الأتراك وارتكبوا المجازر. جاء السريان والآشوريون والكلدان والأرمن وأصلحوا الأرض، وسووا التراب، وأقاموا بيوتهم واستقروا» ص٣١. هذه التعددية يجدها البطل عيد وهو يقسم طلاب فصله وفقًا لهوياتهم العرقية؛ أغلب الطلاب سريان، واثنان عرب، وثلاثة أكراد، وواحد آشوري، وثلاثة أرمن. وتعدد الهويات يتبعه تعدد في اللغات، ففي القطار المتجه إلى حلب تسمع لهجات شتى: «كنا نتفرج على الركاب الجالسين في مقاعدهم، سحنات وأشكال وملابس مختلفة، يتكلمون بلغات مختلفة، لغات المنطقة: السريانية، والكردية، والعربية، والأرمينية، والآشورية، والكلدانية، لم يكن أحد يتكلم العبرية» ص١٩٢. وفي أسواق القامشلي تسمع لغات ولهجات متنوعة. وهذا التعدد يتبعه وجود مقاطع متنوعة من هذه اللغات. إضافة إلى أغانٍ بالإنجليزية والفرنسية؛ فالمؤلف يجيد أكثر من ست لغات هي الإنجليزية والفرنسية والإيطالية والتركية والفارسية والنرويجية والكردية. لذا كان لهذه اللغات حضور في النص.


نزار آغري

رواية منولوجية

الرواية تنتمي إلى الأدب الواقعي، وهي رواية منولوجية لا تعدد للأصوات داخلها، وتحمل أيديولوجيا الراوي، وتبرر بصورة غير مباشرة ما يحدث في فلسطين عبر التركيز على المجازر التي ارتكبت في حق اليهود، وفي المقابل تجاهل المجازر التي ارتكبت من المنتمين إلى الكيان الإسرائيلي بحق الفلسطينيين العزل، فالراوي يتعمد عدم ذكر كثير من التفصيلات التي ترسم المشهد كاملًا في علاقة العرب باليهود، وإنما صور مشهد واحد فقط من الحكاية.

يقوم صلب الرواية كما ذكرنا سابقًا على علاقة حب أسطورية نشأت بين المراهقين عيد وعازار، ولم يستطع الزمن أن يمحيها، علاقة حب ذات طابع صوفي إن صح التعبير، يشبهها في إحدى المرات بعلاقة شمس الدين التبريزي بجلال الدين الرومي. تحضر في الرواية القوة الناعمة لمصر ومدى انتشارها في النصف الثاني من القرن المنصرم، حيث الكتب المصرية التي ينتظر البطل قدومها، محبته لطريقة كتابة المنفلوطي الرومانسية التي يقدم لبعضها قراءة نقدية، وأحمد شوقي بشعره، ويحضر طه حسين والعقاد ونجيب محفوظ، وتحضر الأفلام المصرية وأبطالها مثل سعاد حسني وحسين فهمي، وتحضر مصر بأغانيها ومغنيها، ويظهر عشق السارد لكوكب الشرق أم كلثوم، يظهر عبدالحليم حافظ، بل يقدم قراءات نقدية لأغانيه مثلما فعل ما أغنية «زي الهوى».

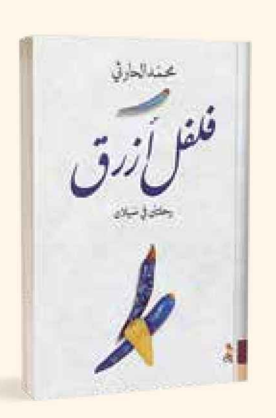
رواية «البحث عن عازار» عمل ينعش الذاكرة من خلال ذكريات الماضي والطفولة، يعبر عما تتمتع به بلادنا العربية من تعددية يجب أن تكون مصدرًا لقوتها، وتفوقها، والتباهي، لا الاختلاف والتناحر والقتال، عمل مفعم بالغنائية والسرد المتقن، وإعادة إحياء تفصيلات المدن عبر الكتابة.

«فلفل أزرق» لمحمد الحارثي

بين دمعة الهند وطاولة هيمنغواي تندسُّ التفاصيل

حمود سعود كاتب عماني

في «فلفل أزرق»، كتاب الترحال الثالث للشاعر والكاتب الراحل محمد الحارثي يذهب بنا إلى جهة أخرى من جهات الأرض، من بلاد تشبه كثيرًا قصائده المكتنزة بالدهشة، وعلى الرغم من قربها من أجواء الرحلة الثانية «محيط كتمندو» التي تسبق هذا الكتاب (مكانيًّا/ وزمنيًّا)، فإن الحارثي لا يتوانى عن إدهاش القارئ وإرباكه جماليًّا، ليس فقط باكتشاف أمكنة جديدة والنحت في عوالمها، بل يحاول أن يُغيّر ويجدد في أساليب سرده، وأن يشركَ البشر والأمكنة والتاريخ والأطعمة والمخيلة بحسّه النقدي والرمزي في سرده للرحلة.



ما بين «محيط كتمندو» و«فلفل أزرق» (الذي صدر بعد رحيل الحارثي) توقف الكاتب مع ناقته العمياء قليلًا، لتبحر به وبنا في نصوصه الشعرية (التي مزجها بالسرد وروائح الأمكنة)، وربما حمل عليها بعض أجواء وشذرات نصوص الرحلة الأخيرة، ونثر بعضها في ديوانه الأخير. مثلما نجد كذلك واضحًا وجليًّا في قصيدتين من قصائد الديوان «رحلات صناديق الشاي والقرنفل بين سيلان وزنجبار»، و«إنجلترا الصغيرة».

عتبات النص: صدر الكتاب عام ٢٠٢٠م عن دار مسعى، (بعد رحيل كاتبه بعامين) وقد صمم الغلاف الناشر والشاعر محمد النبهان. وربما يتساءل القارئ عن وجود قرون الفلفل باللون الأزرق في غلاف الكتاب، وهل نجد لهذا الفلفل ما يربطه بالرحلة، أي علاقة أو لنقل أي دلالة بين العنوان وقرون الفلفل وبين أجواء الرحلة؟ ومن الملحوظ أنها ثلاثة قرون: فلفل بلون أزرق، وواحد بلون أصفر، وترك قرنًا آخر أزرق في ظهر الكتاب ليودع به القارئ والرحلة والعمر.

وقبل البحث عن زرقة الفلفل، ودلالة العتبة، سيستقبل القارئ عنوانًا فرعيًّا في فهرس الرحلة بعنوان: «فلفل أزرق على ورقة موز خضراء»، وعند بحثك في داخل الرحلة عن الفلفل وزرقته ستجد هذه الفقرة التي يمتدح بها الحارثي، بل يتغزل بالفلفل في ص٢٤٨.

«ماذا بعد؟ قرون هائلة الحجم من الفلفل مقرمشة بعد شيّها على شعلة هادئة؛ لتكتسب صبغتها الزرقاء اللموع. الصبغة التي تميزها وهي تسيل على طبقة اخضرارها الداكن بعد تحوّلها للونها الأزرق المستحيل، لدرجة أن الزرقة المحيطية العميقة جعلتني -كما فعلت في ترينكومالي- من تلك الزرقة النادرة. الزرقة الحرّاقة قليلًا، الزرقة التي لا يدرك رائحتها -دعك من طعمها- سوى نخبة ذوّاقة يعتمدون على كافة حواسهم الخمس حين يتذوقونها لحظة انكسارها هشة بين أسنانهم...».

هذه الفقرة تكشف مدى تعلق الحارثي بالفلفل ومحبته له، وليس أي فلفل، الفلفل الأزرق على ورقة موز خضراء، هل هذه رمزية مبطنة عن الرحلة؟ فسرنديب أو سريلانكا محاطة بزرقة البحر، وهي جزيرة خضراء وهل أشعل الكاتب حواسه الخمس (أو الست في تخمين بعض الأمور) في تذوق طعم الرحلة وتفاصيلها؟ دعنا من الرمزية ودلالة الفلفل الأزرق، لنقرأ هذه الفقرة الصغيرة التي يكشف فيها

المؤلف عشقه وهيامه بالفلفل الأزرق. «كنت أشبه بسكران في حانة شعبية؛ فالزرقة بعمقها اللامتناهي في قرن فلفل مُشبع بخلفية ظلاله الخضراء، مثلما هو اخضرار ورقة الموز اليانعة يتلألأ بقوة اخضراره لأسكر بالفعل».

تكشف لنا السطور السابقة (وكذلك سطور أخرى في الكتاب) مدى محبة الكاتب للفلفل، وتغزله به، ومزج هذه الزرقة باخضرار ورقة الموز، «كنت أشم وأتلمس تفاصيل زرقته اللامعة وهي تنبثق من بوتقة اخضرارها الداكن...» ص٢٤٨. ونجد كذلك في الصفحة الخامسة والستين هذا المقطع: «أدهشني طعم الفلفل المقرمش؛ لأنه غير حرّاق، لذعته متوسطة ومعبرة عن لونه الأزرق الغريب بعد شيّه. قال ماركوس: هذا نوع خاص من الفلفل الأحمر يُقطف قبل نضجه ويترك في الشمس عدة أيام ليكتسب لونه الأزرق. وهو غير حرّاق، يصبح طعمه لذيذًا حين يُشوى ويُقدم ساخنًا. قلتُ له: لم أذق فلفلًا كهذا الذي يُعطي الطعام نكهة بديعة بلذعته الخفيفة المُستطابة».

وإلى آخر صفحة من الرحلة، وبل في آخر فقرة لا ينسى الحارثي تذكير القارئ وتوديعه بالفلفل الأزرق ولذعته الخفيفة تحت اللسان -وبكل تأكيد لتكتمل حفلة اللون- يكون على ورقة موز خضراء. حتى لو نسي القارئ طعم الفلفل في لسانه في الفقرة الأخيرة، سيذكره القرن الفلفلي الأزرق الأخير في الغلاف الأخير من الكتاب.

ربما من خلال هذا المقطع (والمقاطع السابقة) نستطيع أن نخمّن، لماذا اختار الكاتب هذا العنوان مع قرون الفلفل (التي اختارها الناشر ربما). فهذه الرحلة لها طعم خاص بالنسبة للحارثي، تأتي بعد تجارب كثيرة في ترحاله في جهات الأرض، وتراكم معرفي في كتابة أدب الرحلات. فهذه الرحلة كتبها باستمتاع وبتلذذ، ونجد ذلك في الجوانب التي كتب عنها وفيها عن سرديب.

أسفل العنوان، هناك عنوان فرعي (رحلتان إلى سيلان)، حيث إن الكاتب قام برحلتين إلى سيلان، ومن خلالهما قسّم كتابه إلى فصلين؛ الرحلة الأولى سمّاها «دمعة الهند»، فيما سمّى الرحلة الثانية: طاولة الكتابة تُنحت من شجرة فاكهة الخبز. وتحت كل من الرحلتين هناك عناوين فرعية، هي بمنزلة محطات وتأملات في زمن وأمكنة الرحلة. وقبل الدخول إلى الرحلتين هناك مقدمة صغيرة كتبتها ابنة أخت الكاتب الدكتورة جوخة الحارثي


محمد الحارثي

ما الذي يُميّز سرد الحارثي من الآخرين ممن كتبوا في أدب الرحلة؟ هل ينقل الكاتب المشهد مثلما يراه؟ هل يختار بلاد الرحلة بعناية؟ يقرأ عنها؟ هل يهمل طرق نقل المَشاهد؟

بعنوان: «إشارات الحياة»، أشارتْ فيها لظروف كتابة الكتاب ونشره.

يُهدي الحارثي كتابه إلى الكاتب والروائي سليمان المعمري: «إلى رجل بالكاد أعرفه، لكنه يعرفني جيدًا/ في مَراقي الكلمات ومثالبها../سليمان المعمري الذي أهدى سيبويه زرقة شاشة مُقمرة/ ولوحة مفاتيح حصّادة لحقول الأبجدية». ويأتي هذا الإهداء بعدما راجع ونقّح المعمري ثلاث مخطوطات كتب سابقة للحارثي. وقبل الدخول إلى متن الرحلة يضع المؤلف عتبة صغيرة (بمنزلة وداعية للرحلة ومحبة لها) بعنوان: « تمائم ترحال»؛ وهي عبارة عن أربعة أبيات شعرية من الشعر العربي القديم لكل من أبي تمام وأبي فراس الحمداني وديك الجن والبحتري، ومقولتين لمونتسكيو وديكارت. وهذه التمائم لحفظه من الحسد والعين، لكن في مجملها تحرّض الكاتب والقارئ على الترحال والاغتراب وعدم الكسل. تمائم اختارها الحارثي بعناية فائقة، ليشعرَ المتلقي بغبطة الكاتب بالسفر والترحال والاغتراب والاقتراب من سكان الجزر.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



إبراهيم فرغلي
كاتب مصري

من التسلية الهزلية إلى الفكر والنقد
توظيف الفلسفة في القصص المصورة

انتبهت منذ مدة للتناول الفلسفي والأفكار التي تتضمنها القصص المصورة الحديثة في أثناء قراءة مجموعة مسلسلة صدرت في كتاب بعنوان «Injustice»، لتوم تايلور، في إطار نقاش لأحد نوادي القراءة المهتم بالقصص المصورة، تبينت قدرًا من الجدية في الطرح والقضايا التي ولدتها قصص الكتاب، وأظهرت لي جانبًا لم أكن منتبهًا له يتعلق بأن القصص المصورة الأميركية قادرة على طرح عدد من الأفكار المهمة والفلسفية أيضًا.

ثم اكتشفت أن هذه القصص بالفعل أنتجت حركة نقدية من بين مظاهرها كتاب بعنوان «باتمان والفلسفة»، شارك فيه عشرون أكاديميًّا وكاتبًا من المهتمين بعلوم الفلسفة، وهنا أدركت أن الأمر ليس مجرد كتاب، بل ظاهرة. الدهشة التي أصابتني جعلتني أحاول أن أتبين أسبابها، كان أبرزها الانطباعات العامة الشائعة في الثقافة العربية عن القصص المصورة التي تبدو في ثقافتنا بشكل عام مجرد رسوم ساخرة، أو قصص مصورة خرافية أو فكاهية، للأطفال، أو حتى فئات عمرية أكبر، لكنها كما



نعلم جميعًا تدور في إطار واحد هو التسلية أو الوعظ، ولا يمكن القول: إن لدينا أساسًا صناعة كوميكس عربية حتى للأطفال؛ لأن أغلب ما ينشر عربيًا إما مترجم عن لغات أخرى، أو مقتبس منها بشكل مباشر أو غير مباشر.

للأطفال فقط

من بين الظواهر الخاصة بالموضوع وإن بشكل غير مباشر، أن مفهوم القصص المصورة اقتصر منذ نشأته في العالم العربي بوصفه الفن الموجه للأطفال فقط، وانتشرت شخصيات كارتونية عدة منذ مجلة سندباد في مصر في أربعينيات القرن الماضي، مرورًا بمجلتين شهيرتين؛ «ميكي» التي اعتمدت على تعريب القصص المصورة المستلهمة من شخصيات والت ديزني الشهيرة، و«سمير» التي قدمت محاولة جيدة لتمصير القصص المصورة عبر ابتكار العديد من الشخصيات المرسومة المستوحاة من الشارع المصري آنذاك. كما ظهرت شخصيات فرانكفونية عبر قصص شهيرة في مجلة «تان تان»، و«أوستريكس» و«أوبليكس»، و«لاكي لوك»، ثم «ماجد» في الإمارات، بكل ما صاحبها من شخصيات من أمثال كسلان جدًّا، شمسة، دانة، موزة الحبوبة وغيرها، ثم شخصيات بعض المجلات التي ظهرت خلال العقدين الأخيرين؛ من بينها شخصية «علاء الدين» التي تتصدر مجلة تحمل الاسم نفسه، وتصدر عن الأهرام، وتتضمن أيضًا شخصية شهيرة لمتابعي المجلة هي «سوبر عبده» وزوجته سالي، ثم هناك أيضًا مجلة «وسام»، أيضًا «العربي الصغير» وهي واحدة من إصدارات «العربي»، وتقدم العديد من القصص لكبار الرسامين والكتاب العرب، وغيرها الكثير من المجلات.

ظهرت تجارب عربية محدودة خلال السنوات العشر الأخيرة، مثل رواية «مترو» لمجدي الجابري في مصر، وتجربة نايف المطوع في الكويت، وربما إصدارات أخرى محدودة، من بينها مشروع الكاتبة السعودية داليا التونسي في إنتاج كتب للصغار والكبار مصورة حول الأسئلة الفلسفية؛ منها «التساؤلات».

> **القصص المصورة أنتجت حركة نقدية في الغرب.. والثقافة العربية ما زالت تراها مجرد رسوم ساخرة للأطفال**

تاريخ مختلف

لكن فن الكوميكس في الغرب تطور بشكل مختلف، إذ إنه مر بتاريخ طويل؛ تشير المصادر المهتمة بتأريخه إلى أنه بدأ على يد الفنان السويسري رودلف توبفر، منذ عام ١٨٢٧م، ونشر سبع روايات مصورة في ١٨٣٧م، بعنوان «مغامرات أوباديا»، وكانت هذه القصص المصورة أول ما نشر من النوع نفسه في الولايات المتحدة الأميركية في عام ١٨٤٢م، وفي عام ١٨٥٢م نشر الفنان الألماني ويلهلم بوش، بعض القصص المصورة في صحيفة Fliegende Blatte الألمانية، وفي عام ١٨٦٥م بدأ في إصدار مجموعة قصص مصورة بعنوان: «ماكس وموريتس».


توم تايلور


بوب كين

بعض المؤرخين يعزون الريادة في فن القصص المصورة أو الكوميكس، كما يعرف في الغرب، إلى الفنان ريتشارد أوتكولت، الذي نشر قصة مسلسلة بعنوان: «فتى أصفر» في عام ١٨٩٥م، وكانت الرسوم الأولى التي يصاحبها الحوار بين أبطال العمل مكتوبة في بالونات أعلى كادرات الرسوم، كما هو شائع اليوم. لكن العديد من الصحف الأميركية كانت قد نشرت القصص المصورة قبل هذا التاريخ. وهناك أربعة فنانين آخرون لهم دور الريادة في تحقيق جماهيرية هذا الفن؛ ويليام واندورف، جوزيف بولتزر، جيمس سونيرتون، ورودلف ديركس.



في العشرينيات بدأ الفن في الانتشار على أيدي مجموعة من الفنانين الذين اختاروا المغامرات الخيالية موضوعًا لأعمالهم، لكن منذ نهاية الثلاثينيات ومع ظهور موجة جديدة من المطابع الجديدة في أميركا رغب الناشرون في استثمار التقنية الجديدة في إنتاج كتب مصورة، فظهرت موجة من القصص المصورة أبطالها مجموعة من البشر الذين يتسمون بصفات خارقة؛ أمثال طرزان (رسمه الفنان بيرن هوجارت)، بات مان (ابتكره الفنان بوب كين)، وسوبرمان، والرجل العنكبوت، وسواهم.

وعلى إثر اندلاع الحرب العالمية الثانية في عام ١٩٣٩م توجهت موضوعات «الكوميكس» إلى قضية واحدة هي السخرية من النازي، ومن شخص القائد الألماني هتلر، واستمرت الموجة حتى نهاية الحرب، ما كان له إرهاصات لاحقة من خلال كاتب أميركي يدعى آرت شبيغل، أنتج كتابًا مصورًا بعنوان: «ماوس»، يتناول قصة رمزية للنازي وما تعرض له اليهود؛ لأن والده أحد الناجين من المحرقة، ونشرت مسلسلة بين عامي ١٩٨٠-١٩٩١م، ثم في كتاب عام ١٩٩٢م كرواية مصورة، وحصلت على جائزة بوليتزر، وتقريبًا هذا الكتاب الوحيد من نوعه الذي حصل على الجائزة.

بعد الحرب انتعش الفن مرة أخرى، وبخاصة في الولايات المتحدة حيث بدأت موجة ابتكار شخصيات مستوحاة من عالم الحيوان، وبخاصة الفأر الشهير ميكي، وفرخ البط «دونالد»، أصبحت ظاهرة في العالم التي ابتكرها ديزني، وبالتالي نافست الشخصيات الأكثر رسوخًا مثل سوبرمان، وهو ما أسهم في انتشار القصص المصورة في أرجاء العالم،

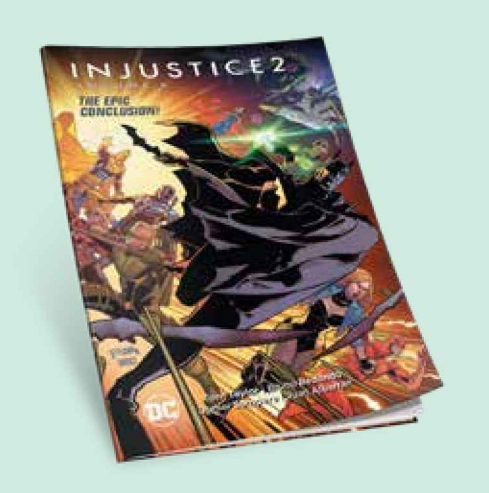
وابتكر البلجيكي هيرجيه شخصية «تان تان»، وظهرت في بريطانيا سلسلتا «البينو» و«داندي»، وانتشرت مرحلة من القصص المصورة التي بدأت تعتمد على الابتكار بدلًا من النقل في عدد من الثقافات وبخاصة في أميركا اللاتينية، ثم في مصر، وغيرها من دول المنطقة في وقت لاحق.

هل يصبح الحق قابلًا لأن يغدو شرًّا؟

أعود لكتاب Injustice، وفيه كان الشر المبذول بسخاء من الجوكر دافعًا ليجعل الظن مرجحًا أن موته سيكون بمنزلة موت للشر، وقد قتله سوبرمان في سلسلة الكوميكس المعروفة باسم «لا عدالة»، التي صدرت بأجزائها الثلاثة عشر جميعًا في كتاب واحد قبل مدة. وكانت السلسلة عرفت أيضًا بعنوان فرعي: «آلهة بيننا»، في إشارة إلى مجموعة الأبطال الخارقين وأبرزهم سوبرمان وباتمان، في مرحلة جديدة يعيشها العالم، المتخيل الذي تقدمه القصص والراهن الواقعي الذي نعيشه، ولا يمكن أن يفوتنا إحالاته في النص المصور الذي كتبه توم تايلور، بمشاركة مجموعة ضخمة من الفنانين الذين رسموا العمل ولوّنوه وأخرجوه فنيًّا، ومن بينهم جيرمي راباك ومايك ميللر. تسبب الجوكر في هدم حلم سوبر مان بقتل حبيبته «لويس»، ومقتل ابن سوبر مان الجنين في بطنها، وهو ما خلق في أعماقه حزنًا وحشيًّا تحول إلى غضب أعمى تمكن من سوبرمان، البطل الخارق؛ ليجعل منه قاتلًا وحشيًّا، إذ تمكن من قتل الجوكر بعد معركة دموية هائلة.

تثير القصص المتضمنة في السلسلة مشاعر عنيفة وعديدة لدى القراء، ما بين الغضب، والحزن، والأسى، والخوف والتعاطف، لكنها ليست سوى أغلفة للأفكار الرئيسة التي يطرحها النص عن معنى العنف الذي أصبح شعارًا لافتًا للحياة، وإن بدا خارجًا من بطن الجنون فإنه قد يتسبب لاحقًا في دفع العقلاء أيضًا ليصبحوا من مكونات كرة النار التي تلتهم كل شيء وتتضخم يومًا تلو آخر، حتى يبدو العالم مهددًا فعلًا، ليس فقط من جنون الفاسدين وأصحاب المصالح ورموز الشر، بل أيضًا ممن كانوا رموزًا للبطولة الإنسانية الخارقة.

لكنّ تغيرًا عنيفًا حدث لسوبرمان، فبعد أن قتل الجوكر تبيّن له أن حزنه على «لويس» وطفله الذي لم يرَ النور أكبر من أي انتقام، وهو ما جعله يرى أن اللاعدالة تتطلب أن



> **الكوميكس بدأ عام ١٨٢٧م على يد الفنان السويسري رودلف توبفر.. وتقنيات المطابع الجديدة بأميركا أسهمت في إنتاج كتب مصورة أبطالها يتسمون بصفات خارقة**

يتغير العالم الظالم. اكتشف فجأة أن كل ما بذله من جهود في إنقاذ العالم لم تنتهِ لشيء، وكان قراره التحول من إنقاذ العالم إلى محاولة السيطرة عليه، لتشهد علاقة صداقته التاريخية مع صديقه الأقرب «فارس الظلام»، أو باتمان، خلافًا غير مسبوق. اختلف الصديقان القديمان، وتعرضت منظومة الحق والخير التي آمنا بها كلاهما دومًا من أجل إنقاذ البشرية لتغيرات قيمية، جعلت كل ما كان حقًّا يومًا قابلًا لأن يغدو شرًّا والعكس.

تضمنت القصص المصورة أيضًا في النص نقدًا ذاتيًّا جليًّا للولايات المتحدة بسبب إلحاحها على تصدير العنف للعالم، لكنه في الوقت نفسه ارتدّ إليها بشكل أو بآخر. ولأول مرة يجد القارئ نفسه مترددًا بين بطلين ينحاز لهما باستمرار. ويغدو كل منهما موضعًا للشكوك والارتياب، ولعلها المرة الأولى التي يظهر فيها البطلان أحدهما ضد الآخر، وعلى الرغم من أنهما كليهما يستخدمان شعارات العدل والحق، فإن القارئ يجد نفسه متشككًا، ففي ظل العنف ليس سهلًا أن يُرى الحق.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com


قصص قصيرة جدًّا

عبدالله المتقي كاتب مغربي

مائيات

صعد سلم الطائرة، وحين التفت إلى الخلف، رأى وطنه كما لو يشبه غربالًا يكره الماء. وحين أقلعت الطائرة فكّر هكذا :لا بد من أن يكتب رواية بالماء، ويعلق في سقفها رعدًا رهيبًا، أو سحابة سوداء. في المطار كان المشهد غيومًا سوداء، ثم انهمرت الأمطار بغزارة، وكان التوقيت في عز الصيف، حينها تخيل نفسه كما لو يشارك الذئب عرسه، ويرقص على إيقاع دفوف ومزامير لا يسمعها سواه.

ميلاد

رجل وقطة ونشرة الأخبار في غرفة بالطابق الثالث، القطة نائمة فوق الكرسي، الأخبار تافهة، والرجل ليس هنا. تفتح القطة عينيها وتموء، ينتبه الرجل لنفسه ويتذكر أن اليوم عيد ميلاده، يصمت مدة، وهو الآن يتأمل فراغ الغرفة من الشموع والأطفال والبالونات وحلوى الميلاد، وحين تذكر زوجته التي ماتت بسرطان المرحلة، يلتفت ليرى صورتها بتسريحتها الخفيفة داخل إطار يعلوه الغبار، ثم يعود كي يتأمل فراغ الغرفة من ميلاده، وبعدها يجهش بالضحك، وحدها القطة كانت تتأمل المشهد وأحيانًا تخاف.

اقتلني عزيزي

امـرأة خمسينية تـنـزل مـن الـقـطـار، تـدق الرصيف بكعبها وتمشي بنفس الإيقاع الذي تمشي به كالعادة إلى الصحيفة، وهي تعبر الشارع الرئيسي في العاصمة؛ تتفاجأ بشاحنة من الاكتئاب ترديها جثة على قيد الحياة. نزل السائق مذعورًا بساق واحدة؛ و... كانت الجثة لزوجته؛ التي هاتفته قبل قليل؛ لتقول له بغنج «اقتلني عزيزي رجاء»، و.. أجهشت بالضحك حينها؛ ثم أغلقت الهاتف، تجمهر الفضوليون؛ و... فتحت المرأة عينيها؛ كي تقول بسخرية :

• عفوًا... مجرد فكرة شخصية.

ثم انسحبت في عناق مع زوجها؛ دون شاحنة؛ ودون شارع رئيسي؛ ودون عاصمة، و.. بكثير من الفانتاستيك

طفل بشاربين

دخـل مطعم «هـالـة» لاهـثـا، وكـمـا لـو كـان يطارده كلب مسعور، جلس فوق كرسي في الزاوية اليمنى، وأخـرج مـن كـيـس أبـيـض: دمـيـة مـن الـقـطـن، مسدسًا صغيرًا، علبة حلوى. تفرس وجوه رواد المقهى، ثم لعبه المبعثرة، ليصرخ بعدها متعجبًا: «هل أنا طفل بشاربين؟!».

شذرات افتراضية

صالح الخنيزي شاعر سعودي

الحياة شاشة لوثتها الأصابع.

* * *

يُخْرِجُ الشعراء قصائدهم المبللة
من آلات غسيلهم الأوتوماتيكية،
ينشرونها على حبال الغسيل
ولكنها لا تجف!

* * *

فضاء لطخ بالزرقة والبياض
فراغ يتسع للقليل من الفوضى
وطائر ليس له فم!

* * *

الشعراء في دوائرهم المغلقة
يَقْرَعُونَ أصداء طبولهم
تَصَدَّعَتِ الجُدرَانُ من ورائهم
ولم يلتفت أحد

* * *

ماذا يسمى الفائض من الذات؟
العزلة وهي تتقاطر من نسغ الأفكار
أم القصائد اليتيمة لشعراء
في صراعهم مع الأسلاف؟

* * *

بالقليل من فتنتها
ينصهر جليد النظرات،
بنصف فتنتها
تتدفق الدماء لأحاسيس التخوم،
بكامل فتنتها
«يتفجَّرُ الاحترار»

* * *

المرأة الجميلة
شأنها شأن أي لوحة واقعية،
ما ينقص الرجل «خفة الروح»
تَشُفُّ في الحركات والسكنات

* * *

ذاكرتك قصيرة جدًّا
ليست بسبب تلوث إشعاعي
أو خلل في أحد الجينات.
ذاكرتك تتقلص
لأنها أُجْبِرَتْ أن تختزل ما ستقول
وفق رغبتهم

* * *

مساحات الكتابة في الشبكة
مقابر جماعية
تُشَيَّعُ فيها الأبجدية كل حين

* * *

الزواج سوء تفاهم
بين القمر والبحر.
دائمًا ما يفضل القمر الغياب
خوفًا مِن تَكَشُّف
المزيد من التفاصيل.

* * *

في كل مرة أوشك أن أنهي
فكرة متشائمة، تنمحي،
لأنك تطرئين فجأة
في المخيلة

طنين

أوس الحربش قاص سعودي

أغلق عينيه وفتح أذنيه بعدما تمدد على حصيرته الخشنة بجانب حقله الصغير؛ يفصله عنه ترعة ماء حفرها بيديه التي اخشوشنت أخيرًا بجروح الدأب وقشور الكد. لم يكن يعلم أن الأذن ترى والعين تسمع حتى منَّ الله عليه بعالمه الصغير هذا. فبين حصيرته وحقله وما يتخلله من جداول الماء كون كبير، يهيم به متى شاء بحرية مطلقة. هو سلطان هذا المكان ما دامت على يمينه شجيراته وعلى شماله كتبه. أنصت إلى طنين النحلة التي اعتاد حلولها في هذا الوقت من الغروب؛ يدنو من بعيد فيرتفع تردده تدريجيًّا حتى تحط بسلاسة على وردتها المعهودة. بدا له قياس المسافة بأذنه أكثر دقة من عينه، فقد قدَّر بدقة مكان نزولها. تخيل حينها اغتباط النحلة بوردتها كاغتباطه بمحله؛ فعالمها كعالمه تمامًا، صغير في الحجم وكبير في النفس. أصغى إلى طنينها يتذبذب متقطعًا وهي تتغذى من وردتها بعجل. تبسم لفكرة هبطت عليه فراقت له؛ لا بد أن ثواني النحلة هذه كساعة عند البشر. هي تنجز الكثير بوحدة وقت قصيرة؛ تموت بعد أيام وكأنها هرمت سنين، فوحدة الوقت لذلك نسبية. ثانية النحلة كساعة البشر بمثل شهر عند الحوت وهكذا يقاس الوقت. هذا هو تعريف الزمن؛ فهو نسبي غير مطلق، يرتبط بسرعة تحليل العقل للمعلومة.

بعدما غادرت النحلة إلى عشيرتها وخليتها، تدارك أن الـزوال قد آن بتوليها، ففتح عينيه ليرى الغسق. تساءل أمام الضياء القرمزية بحبور:

- ماذا لو كانت الشمس أبعد أو أقرب شقًّا؟ هل يعلم الساسة أن صنعهم هباء ويدرك القياصرة أن ممالكهم خواء بهذا الشق البسيط؟ يا لتفاهة البشر أمام هذا الكون الخارق؛ أيضمحل تاريخهم كله بفراسخ معدودة؟

فاح حينها عبق الشجر عليه مع هبة ريح خريفية، فدخل أنفه وصعد لرأسه باعثًا فيه صفاء وجلاء.

- ألا يعلم التائهون ويعي المغيبون أن هذا النبت والشجر بركة دنياهم الوحيدة؟ ألا يفهمون الحياة؟

قطع حبل فكره صوت الحارس الأجش ينبئه بجهوز العشاء.

* * *

جلس على عتبة الدرج يتلذذ بطعم الخبز الناشف بعد غمسه بمرق اللحم. وجد أن تمريغه باستمرار داخل الفم وإراقته فوق اللسان يولد عدة نكهات بهية. غضب لفشل حواسه في السابق من استشعار الأشياء بحياد. هل كان مؤدلجًا حتى في تذوق الأكل ليُبسِّطه في الماضي متهاونًا بأنه خبز بائت ومرق باهت؟ حدق الحارسُ الجَثْلُ بإعجاب واستغراب في وجهه الساكن الوقور. دعاه إلى مائدته على الطاولة بتردد ممزوج مع حنو متصنع لم يحسن تمثيله. أبى المدعو معللًا الرفض بتجنب جلب الحرج للداعي. سأله الحارس أن يطلب منه ما أراد الليلة إن استهوى، أي شيء مهما كان. قابل العرض ببرود ومضى لفراشه بعدما ربت على كتف الحارس بمودة.

* * *



عندما أراح رأسه على وسادته، تساءل إن أمكن التحكم بالأحلام. تذكر أن صديقًا لم يعد يذكره، من الماضي المنسي، ادعى سابقًا أن ذلك قد يتيسر بالتفكير الغزير لما يُبتغى قبل أن يسود سلطان النوم. استرجع شريط حياته بروية، فلم يجد ما يستهوي خاطره غير ضبابية الطفولة وإبهام ما تبقى من ومضات ذكرياتها. أخذته الذكريات الملتبسة بالخيال إلى حضن أمه الدافئ بعد تأنيب أبيه المستحق له، ففرح لمآل أفكاره. اختطفه سلطان النوم وانساق فيه... لكنه وجد نفسه عوضًا عن حضن أمه، يلهث النفس ويحث الخطى هاربًا في زقاق مجهول مظلم. استدرك أنه بالمدينة من فوح القمام ونفح قنوات الصرف. قاده الزقاق المعتم لساحة مضيئة ولجلجة بشر؛ فأشارت عليه فطرته أن يتذرى بين نفايات الزقاق ويسترق البصر. تبين وجود أسير على عتبة خشبية، رُبِطت عيناه بالقماش في وسط الساحة؛ يتوسط ثلة من الدهماء يبتغون محاكمته كما يطيب لرغباتهم. أشاح أحد الرعاع قطعة القماش، يبتغي للأسير أن يشهد هلاكه. التفت حينها هذا الأسير صوب مكانه بين القمام بدقة عجيبة، وكأنه عرف مخبأه بالتحديد، فانتابه الهلع. حينما سقطت عيناهما على بعضها تملكه الذعر؛ لم يكن هذا الحبيس المنكوب إلا نسخة منه مع فارق أن وجهه زخر بالرضوض وإحدى عينيه قد فقئت. رمقه نسخته الأعور بنظرة توبيخ ولوم من عينه السوية، اعتصر لها قلبه وأهوت به في دهاليز الندم. ثم حصل شيء لم يكن في الحسبان، وكأن الأحداث ما زالت حبلى بما هو أغرب. أشار الأسير بسبابته إليه بغتة يدل الدهماء بحقد عليه. هرع في الزقاق نافرًا بجلده يسمع جلبة الهمج تتعقبه. تعثر على القمام وخارت قوته. أمسكت قبضة يد عنيفة بكتفه، ففتح عينيه ليرى وجه صاحبه الحارس باهتًا كئيبًا يهز كتفه لإيقاظه.

* * *

اصطحبه الحارس بهدوء إلى ساحة الإعدام. أردى كابوس الليلة المنقضية بِجَلدِه فغدا واهنًا بالكاد يحمل وزنه. رُبِطَ حبل المشنقة على عنقه في خضم لجلجة العامة وصراخ الغوغاء. تنمل عقله عما حوله وانفصلت حواسه عن الحياة، فلم يستشعر الضرب ولم يسمع السباب. إلا أنه في برهة ما قبل تنفيذ الحكم، نزلت عليه من غير تدبير فكرة طارئة استأثرت بمداركه؛ ماذا لو سرت أطروحة ما قبل النوم على الموت؟ ماذا لو حالفه الحظ الآن بخلاف ليلته الأخيرة؟

تراءت له أمه بجلاء أدق من البارحة، وهي تحضنه كطفل وقد أسند رأسه على صدرها. أحس أنه يطير معها في أثير الكون إلى الأبد... قاطعه فجأة طنين نحلة يتذبذب حوله من الزمكان... مهلًا، ماذا عن وحدة الوقت؟ لربما أمكن أن يعيش هذه اللحظة إلى الأبد، إن أتقن عقله ضبطها... دخل بعدها في سبات أبدي عميق، يعوم خلاله في فضاء كون شاسع تشوبه رائحة أمه.

* * *

وقف الحارس خلف الغوغاء مبهوتًا، يبحلق في جسد الرجل وهو يركل ويبصق عليه. استاء وأراد التدخل، لكنه تأنّى حينما استذكر سكينة صاحبه ورضاه بقدره. استرجع مقولة قالها في عشائهم الأخير: «هناك من يولد عند ولوجه من رحم أمه، وهناك من يولد مع دنو موته». ابتسم مودعًا لمُعلمِ حياةٍ فذ تمكن أن يعيش آخر أيامه طليقًا من ماضٍ رهيب أخلفه، ومستقبل فظيع استقبله. خلق واقعًا لحظيًّا جميلًا، مليئًا بالحرية والتأمل.

دكتاتورية القلق..!

محمد القعود شاعر يمني

القلقُ المتشدّق بحقوق «المقلوقين»
يعتقلني في زنزانة لُغوية
جدرانها الحذف والجزم والسكون..
يمنع عني تناول «أسبرين» الهدنة
والإدلاء بأي تصريح للصمت
ويحذرني من الإصغاء
إلى نشيد العصافير المرحة
ومتابعة نشرة الأمل الصباحية..!!

القلق.. يقيدني بأغلال القانون المغلول
ويمنع عني زيارة الخيال والاطمئنان..
القلقُ.. يجلس بجواري في المقهى،
يختطف من يدي «فنجان» القهوة،
ويرتشفه بصوتٍ مزعجٍ للمارة..
يشعل ملامحي سيجارة يمجّها
بطريقة حشّاشٍ عتيق،
ويلقي عليَّ محاضرة طويلة
عن الحوار الحضاري بين شعوب القلق
وعن فوائد البلاهة
ورياضة الركض حول الفراغ..

القلقُ.. يصادر راتبي الشهري
ويذهب إلى أقرب فندقٍ
ليرقص وينام مع عشيقته الأجنبية،
على حساب مشاعري المنهوبة..!!

القلقُ يشي بي لأجهزة الذباب الطنانة
كي تحوم حولي،
وتقبض على كل إغفاءة عابرة..

القلقُ يفتش ذكرياتي السعيدة
ويمنحها جرعة من التعاسة الثقيلة!!
القلقُ ينجب صغاره
ويتركهم يعبثون ويلعبون في أعماقي
وتلقى شغبهم الدائم
برحابة صدر أبويّة..!!
القلقُ يتوعدني بالكثير من ضربات الجزاء
وبمصادرة جميع سكينتي
إن أقدمت على العمل لدى العزلة،
أو طلبتُ اللجوء الإنساني للصمت
أو حملتُ هدوئي
وانسحبت من جهة الصراع/ الصداع
نحو حقول تأملاتي..!!

القلق المسلّح بصواريخ «الشك»
يترصّدني خلف كل عبارة
وخلف كل شرودٍ..
ويصنّفني في خانة الإرهاب الدولي
إن أعلنت عن شجني
أو سرتُ في مظاهرة سلمية
تطالب ببعض حقوقي في اللاشيء..!



قصيدتان

شوقي عبد الأمير شاعر عراقي

لا حياد في اللوتس

أوقفني في الغابة الغربية
قال:
الحجرُ الجيريّ فوق قبري
استحال بحيرة
بين أهدابها تنام زهرة
التراتيل والتلاوات حولها تفقسُ
عن أجنحةِ رخّ
لا يقوى على التحليق
والشمس صحن خزفي متشقق
ستُنفقُ عصرَكَ في ترميمه..
وقال:
صوتها الهجرةُ بين الأنا والمكان
وحنينها غيمة رضعتْ من ثدي الطور
هي النشور في زهرة
والقيامة في شفة
السنبلة التي بها تستظل المجاعات
والرحمُ الذي يحبل بجحيمه وفراديسه..
اتّشح بالبحيرات
واحملْ هذا الجسد
طيفًا يعاند يقظته
لا حياد في اللوتس؛
الجمرة التي لن يطفئها ماء
والدمعة التي سقطت
من مآقي الآلهة
يوم فارقت الكون..

شؤون

قدمي اليسرى مأهولةٌ
أستعينُ بها كي لا أسير إلى وراء
اليمنى قسمٌ قديم أطلقتهُ في أوّل رحيل،
دعيني أقول لكِ ما يحدث في غيابك
السنجابُ الصغير يلفّ ذيله إلى أعلى
برشاقة لا تعرفها راقصات البولشوي،
الغابة تسلكُ طريقًا خفيّةً
والبحيرة تتقلبُ كثيرًا في منامها.
ثمة ضبابٌ.. ضبابٌ كثيف
وغيومٌ واطئةٌ لن تبرحَ عينيك
ومريولٌ أخرق يحرسُ جسدكِ الآن،
أوتارُ القيثارة الأولى
التي تُمسكُ بك كصنّارة السمكة
تُنيمُكِ مثل خليج لازورديّ..

عندما وضعتُ يديكِ بين يديّ
أجلَسْنا المكانَ خارجًا
ونحن نتجول بين الساعات
زنازينَ مليئةً بالطيور

غابة الزيتون فقط تستطيع اللحاق بك
وأنت تطوّفين..
الآبار ليست كلها عمودية
ما عدا الجافة منها
احذري تلك التي تمشي في خطوك
ينزُّ ماؤُها من عينيك..
فرشاة شعرك
تجيد انهمار الأمطار على كتفيك
أعرفكِ في الأحمر الذي تَتركُهُ الغيومُ
في حقول الشقائق الحمراء شتاءً،
وفي الرمادي وأنا أنظر إلى الليل
يجفّ قطرةً.. قطرة
على شفتيّ



محمد بكاي
كاتب جزائري

أطلال الكتابة.. خرائب الذاكرة

هيلين سكسو، إحدى أبرز الوجوه الفلسفية والنقدية المعاصرة؛ صاحبة عشرات الكتب التي أثّرت في نظرية الأدب والتوجهات النسوية المعاصرة منذ ستينيات القرن الماضي. صدر لها مع نهاية السنة الماضية (٢٠٢٠م) مُصنفان تضيفهما إلى سيرتها الفكرية والأدبية الحافلة والمثيرة؛ الأول «رسائل الفِرار» وهو مزيج من السرد والنقد، كتابة متحررة من قيود البحث الأكاديمي التي تكبل طاقات الكاتب وتكبح مخيلته، ويقع هذا المصنف الضخم في نحو ١٢٠٠ صفحة، عبارة عن ندوات ألقيت في الكلية الدولية للفلسفة خلال نصف قرن من الزمن، تنشرها اليوم للمرة الأولى عبر صفحات المجلد، لتقدم عبرها قراءات غرائبية لجويس، وكافكا، وبروست، معالجة قضايا الفقد والحرمان والترجمة والتحليل النفسي ونقد التراث ومناقشة الكتاب المقدس.

كتابها الثاني الذي يهمنا عبر هذا المقام، هو «أطلال مصفوفة جيدًا» (غاليمار، باريس)؛ إذ يُعد استكشافًا أدبيًّا جليلًا للآثار المترتبة على فقدان الذاكرة. تحفر سكسو من خلال صفحات الكتاب في «عمل الذاكرة» وليس «كتاب الذكريات»! من خلال الولوج داخل تلسكوب الذكريات



العائلية والجماعية، مبتكرةً شكلًا كتابيًّا نوستالجيًّا وشعريًّا مكلومًا. نص يُصارع تلك المشدات اللغوية التي تقتل الحياة. فهدفها المرسوم: «مقاومة ترقيم النقطة، أو قوة التثبيت، جمود النقطة، وطريقة انقسامها» (ص ١٠٩). هكذا تُهَيِّئُنا سكسو لاقتفاء خطاها وخطى أمها، وتتبع خطى النساء اللائي اضطررن مثلها إلى الفرار والمنفى، مجندةً آلية اللغة وعمل الذاكرة وفسحة الخيال في حكيها، عبر مزيج من التسلسلات الزمنية التي تتراقص بين الحاضر والماضي الغابر مرورًا بثلاثينيات القرن المنصرم. كتابة الخرائب هي كتاب يرفض أن يكون سردًا للأحياء فقط، بل تهيم حروفه كرًّا وفرًّا تطاردها أشباح الآلام، ورماد الحيوات التي تحاول الوجود على الرغم من وجودها العصي على التحديد. كتاب قلق ومحير يوضح كيفية «العيش/ الإقامة» (في) الحياة بشكل مختلف من دون مطاردة الأشباح أو «هانتولوجيا» (Hantologie) كما كانت تتصيد ذاكرة صديقها التفكيكي جاك دريدا.

طواف بالذاكرة التاريخية

«هذه ليست عودة. لم أرغب قط في العودة. في رأيي لا يوجد شيء ولا مكان. لن يعود أحد إلى أوسنابروك.. فماذا إذا لم تكن عودة؟ إلى أين نذهب؟» (٠٥-٠٧). تلك الجملة تفتتح بها سكسو الكتاب، ويتبعها وابل من الأسئلة التي لا يخرس صوتها ولا ينقطع صداها. سرعان ما نفهم أنها رحلة داخلية، تجربة باطنية ممتدة عبر حلقات ودوائر سردية تتكون من رحلات حقيقية عدة، تقوم بها الراوِية بمفردها أو مع أطفالها، أو عبر تقاسيم والدتها في مرحلة ما من التاريخ، وكذلك الرحلات التي حلمت بها، التي لا تقل إثارة للاهتمام من غيرها. نحن في حكاية تموج بالأزمنة المتداخلة والأفكار المتناسلة، كتبت هذه الخرائب للمضي بالذاكرة قُدمًا، من خلال عبور الحلقات في الفضاء والزمان مرورًا بالأماكن نفسها، لنرى ما لم نعد نراه. لرؤية «الأطلال الأنيقة» تلك الموجودة في الكنيس القديم الذي يشد نظر سكسو ويؤرق ذاكرتها المعطوبة، الأطلال هي «ما تبقى» من مبنى الكنيس الذي أحرقه الحشد النازي سنة ١٩٣٨م. إنه نصب تذكاري غريب، شُيِّدَ كعلامة على الإصلاح والاعتراف وترميم الذاكرة، وهو ما يلهم هيلين سكسو في تأمل مرتبك ومقفر للمدينة التي تُلقب بمدينة السلام: «أوسنابروك».

> **يقدم الكتاب رحلة عبر التاريخ تكتظ فيها الحجارة والأنقاض بالهمسات والمخاوف، بحثًا عن عالم لا يعضد الكراهية**

يقع شارع الكنيس القديم في وسط مدينة أوسنابروك، إحدى التقطيعات الإدارية في ولاية سكسونيا السفلى (نيدرزاكسن بالألمانية)، ويسمى الشارع «مسار الساحرات». من خلال هذا الأزقة والدروب اقتِدْنَ إلى المحرقة، هي الأزقة ذاتها التي شهدت مصاير اليهود نحو حتفهم الأخير. خلف السياج، مجموعة مرتفعة من الأنقاض والحجارة الكبيرة. هذه هي عظام الكنيس القديم (كانت بالفعل شابة وجميلة، في عامها الثلاثين) التي بقيت مجرد عظام مرتبة بعد حرق الجثمان.

في أجمل وأغنى منطقة في أوسنابروك، مدينة ريمارك ونوسباوم، في وسط المدينة، حيث شارع الكنيس القديم، ترقد الخرائب بجلال وسلامٍ في مساحة مستوية بين مسكنين أنيقين داخل المدينة. «الأطلال؛ إنها هنا» (ص: ١٧). مخزن الذاكرة والنسيان الذي استقر خلف الأسوار. على الشبكة السلكية على مستوى العين، تعكس أربع لوحات من النحاس المصقول تقويمًا مؤرخًا ليوم ٩ نوفمبر ١٩٣٨م، وهي ألواح متلألئة من ليلة الرعب التي حولت مسار أجداد سكسو وتحولت أوسنابروك من مدينة الوئام والسلام إلى مدينة للخراب وسفك الدماء، «هنا نحتفظ بالرماد» كما تقول سكسو. هنا وقّعت كل ممالك أوربا على معاهدة ويستفاليا عام ١٦٤٨م، نهاية هذه الحرب التي استمرت ثلاثين عامًا مُخلّفة وراءها ملايين الأشباح المقتولة ملقاة في الشوارع، هنا في خريف ١٩٣٨م فقدت المدينة الجميلة حُلّتها البيضاء لِتُلَوَّنَ سماؤُها بالسواد والرماد. حيث أشعلت النازية النار في يهودها، كما أشعلت النار في ساحراتها بالأمس، وهنا استيقظ طائر الفينيق من فوره بعد الكراهية المكرسة للسلام والضيافة إلى الأبد. أطلال أنيقة ومرممة ومصفوفة (ص: ٤٥) هل أنتم بالداخل، هل أنتم بالخارج، هل أنتم أحرار؟

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



قطاع صناعة الموسيقا في العالم العربي

نحو إعادة التفكير في العلاقة بين الاقتصادي والفني

محمد الإدريسي باحث مغربي

انخرطت المجتمعات العربية منذ تسعينيات القرن الماضي في خضم «تحول» كبير في شروط تَمَثُّل، ممارسة، إنتاج واستهلاك الإبداعات الموسيقية، اقترن باستدماج الشباب للمقومات الثقافية والفنية لـ«الحركات الموسيقية الجديدة» ضمن سيرورة الإبداع المحلي. ترافق هذا التحول مع تطور سيرورة مَهْنَنَةِ قطاع الإنتاج الموسيقي في اتجاه تأسيس «اقتصاد للموسيقا»، قادر على تجاوز تراجع قطاع التسجيلات الموسيقية المادية، والرهان على الشباب والأشكال الموسيقية الجديدة لقيادة المرحلة وتشكيل الذوق الموسيقي العام. مع ذلك، لم ينجح كثير من المحاولات الرامية إلى تطوير القطاع في اتجاه قطري وإقليمي (المغرب، تونس، مصر...) بفعل ضعف الإقبال الجماهيري على الأنماط الموسيقية الشبابية الجديدة من جهة، وهيمنة شبح القرصنة من جهة ثانية، وغياب المدخل الموسيقيّ ضمن السجالات الفكرية حول المشروعات التنموية والثقافية المحلية من ناحية ثالثة.

في الواقع، كان علينا انتظار بدايات الألفية الجديدة من أجل الحديث عن إمكانية المَأْسَسَة الفعلية لقطاع الموسيقا العربية، وبخاصة الشبابية منها، التي تربط الإبداع الفني المحلي بالكوني وتعيد الاعتبار لوضيعة الفنانين وصُنّاع الموسيقا في التمثُّلات والأذهان. يمكن أن نحدد ثلاثة أسباب رئيسة كان لها دور حاسم في قيادة الموسيقا الشبابية (وبخاصة موسيقا البوب والهيب هوب) للتحولات الفنية العربية وتطوير القطاع في أفق كوني.

أولًا- تأثير تحولات قطاع صناعة الموسيقا العالمية، والنمو الكبير لرقم معاملات اقتصاد الموسيقا (الشبابية أساسًا) في الدول الغربية، في التوجهات والإستراتيجيات العامة لصناع الموسيقا في العالم العربي.

ثانيًا- تركيز الشباب على هموم المواطن العربي ويومياته من أجل استمالة قاعدة جماهيرية أوسع، وإعطاء شرعية اجتماعية للإبداع الموسيقي المحلي.

ثالثًا- بدايات عصر الإنفوسفير الرقمي، وظهور مواقع التواصل الاجتماعي، والمدونات والمنصات الشبابية وإسهامها الكبير في الترويج للإبداعات الموسيقية الشبابية على نطاق قطري وإقليمي أوسع. بطبيعة الحال، نلمس جهودًا حقيقية لِمَهْنَنَة القطاع والبحث عن الشرعية الاجتماعية والثقافية للإبداع الموسيقي، واستمالة صُنّاع القرار نحو مَأْسَسَة الشروط الموضوعية لإنتاج «اقتصاد الموسيقا» بالمنطقة العربية، إلا أن الأمر ارتبط من جديد بجهود فردية وجماعات محدودة الإمكانيات المادية واللوجستية، سرعان ما انسحبت من الساحة بعد سنوات قليلة من ظهورها.

لقد تركزت جهود صناع المحتوى الموسيقي العربي في هذه المرحلة على إقناع الجمهور بمنتوجهم الإبداعي الجديد وتَبْيِئَتِهِ في مجال تداوُليّ لا يعترف بالشباب كصُنّاع للذوق الفني العام، في تعارُض أو اختلاف مع جيل الرواد ومؤسسي كلاسيكيات الموسيقا العربية. كما لا ننسى أن القرصنة ظلَّت إلى وقت قصير العدوّ الأول والأخير للفنانين وصُناع الموسيقا في ظل ضعف حماية الملكية الفنية والموسيقية. لهذا، ستمر سنوات يعيش فيها القطاع سباتًا نسبيًّا (وبخاصة خلال أواخر العشرية الأولى من القرن الحالي) فيما يتعلق برقم المعاملات الاقتصادية، مهننة «حرف الموسيقا» وتطوير تقاليد وأنماط موسيقية تتماشى مع الخصوصيات العربية... وسيقتصر تنشيط الساحة الفنية على «كبار» الفنانين والمخضرمين ممن استثمروا في صناعة أسمائهم الرمزية بالمنطقة.

أنماط موسيقية جديدة

تزامن تطور الموسيقا الشبابية في العالم العربي مع ظهور أنماط موسيقية جديدة بمنطقة الكاريبي وأميركا اللاتينية، سيكون له دور كبير في قلب موازين المركزيات الموسيقية العالمية، وتكسير هيمنة أنموذج المركزية الغربية في مجال الصناعات الموسيقية خلال السنوات الثلاث الأخيرة. تعود جذور حركة الموسيقا الحضرية إلى منتصف العشرية الأولى من القرن الحالي... صحيح أن

الإبداعات الشبابية العربية أضحت اليوم أكثر انفتاحًا على هذه التجارب الرائدة، إلا أنها ظلت متشبثة برهان الكونية عبر التماهي مع اللغات والثقافات الأجنبية أكثر من ربط الثقافة والهوية العربية بالاقتصاد العالمي للموسيقا.

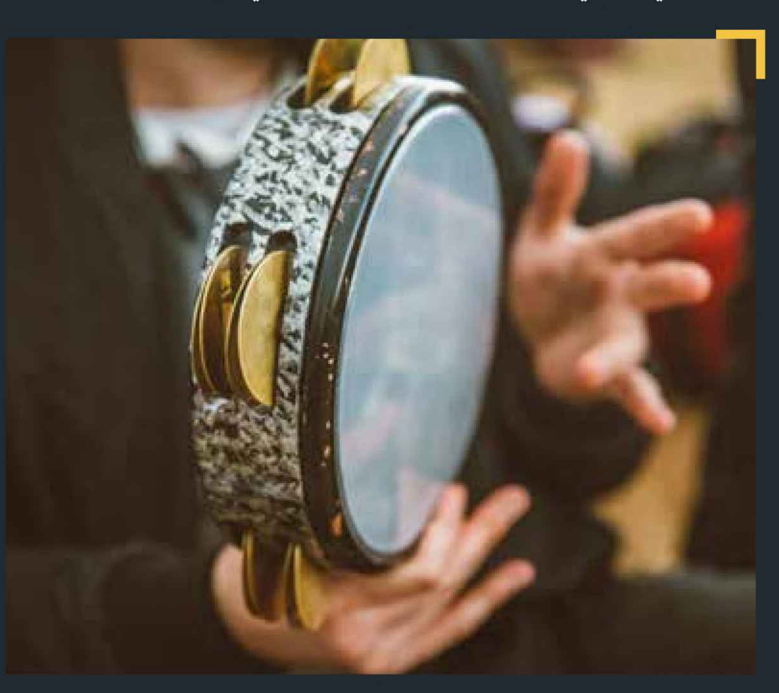
يمكن القول: إن اللحظة الحاسمة ضمن مسار تطور صناعة الموسيقا العربية قد اقترنت بالانخراط في خضم الاقتصاد الرقمي للموسيقا. شكلت منصات يوتيوب والستريمنغ الموسيقي (دايزر، وسبوتيفاي...) فرصة أمام الشباب لتحقيق النجاح خارج الدوائر الفنية التقليدية (دور الإنتاج والصناعات الموسيقية) والاستثمار في النجاح الفردي مدخلًا نحو صناعة النجومية الإقليمية والدولية. أمام هيمنة القرصنة، وغياب الحماية القانونية للإنتاجات الفنية وضعف عائدات الإنتاج الموسيقي التقليدي، سيُلجَأ إلى المنصات الرقمية من أجل تحقيق عائد مادي لا بأس به، وصناعة نجومية محلية تقاس بعدد المشاهدات، والإعجاب والتعليقات؛ إلى درجة أن شركات الإنتاج الموسيقي المحلية أضحت تنفتح على نجوم الموسيقا الشبابية بمنصات يوتيوب وسبوتيفاي، وتشترط القاعدة الجماهيرية ونسب المشاهدات لتوقيع عقود عمل أكثر مهنية واحترافية.

في الواقع، وحينما نربط مَهْنَنَة قطاع الإنتاج الموسيقي العربي بتطور إمكانيات الاقتصاد الرقمي للموسيقا، تطرح مجموعة من الأسئلة المقترنة بالعلاقة بين الإبداع الفني وقوانين السوق ووضع التهميش الذي لا يزال يعيشه الفنان، كما الكاتب العربي، في ظل مسلسل تسليع وتسويق المنتج الإبداعي. فرض الانتقال من الحرفية إلى المَهْنَنة والانخراط في سيرورات صناعة النجومية الفنية وما يرافق ذلك من تنميط للإبداعات الموسيقية وربطها بالتوجهات العامة للسوق الفنية الكونية. لهذا، يمكن عدّ هذا الانتقال مَهْنَنة للقطاع ولشروط الممارسة الفنية على حساب الفعاليات الإبداعية والفنية للمنتوج الموسيقي من جهة، وتحولًا انعكس إيجابًا على وضع المنتجين على حساب الفنانين والمبدعين من جهة أخرى.

تأخذ مهننة صناعة الموسيقا اليوم في المنطقة العربية بُعدينِ اثنين:

أولًا- الصناعة الفردية للموسيقا. ينفتح هذا الأنموذج على منصات الستريمنغ الموسيقي ومواقع التواصل الاجتماعي؛ لتحقيق نجاح جزئي وضمان عائد مادي لا يتجاوز مئات إلى آلاف الدولارات... يلجأ كثير من الشباب إلى هذه الإستراتيجية من أجل «التغلب» على شبح القرصنة و«الهروب» من «قبضة» بعض المنتجين وصناع الموسيقا الذين يحتكرون العائدات المادية للألبومات والعروض الموسيقية، ويهمشون صغار الفنانين، تحت ذريعة الدعاية والترويج وصناعة الاسم التجاري. مع ذلك، يراهن الجميع على هذه الطريقة كجزء من «مَهْنَنة مُقَنَّعة» للإبداع الموسيقي تروم تحسين شروط ممارسة الحرفة، وتهدف إلى البناء الفردي للاسم الفني من أجل استمالة كبريات شركات الإنتاج بالمنطقة.

ثانيًا- الإنتاج المؤسساتي للموسيقا. تقدم شركات التسجيل والإنتاج الموسيقي المحلية نسب أرباح تُراوِح بين ٨٪ و١١٪ من حجم مبيعات الألبومات والأغاني المنفردة،



المادية منها والرقمية، للفنانين والمغنين. لا يحصل سوى كبار الفنانين على عقود خاصة بنسب أرباح تصل إلى ٢٠٪ أو ٣٠٪، وقد لا يحصل صغار الفنانين والمبتدئين على أي تعويض أو ضمان لحقوق الملكية الفنية الفردية، ويُتَغاضَى عن الأمر في إطار رهان صناعة الاسم والنجومية المؤسساتية. أما الشباب، فليجأ إلى صغار المنتجين وصناع الموسيقا الشباب [الخواص والمتعاقدين]؛ من أجل تقليل التكاليف، وضمان التحكم الكامل في العائدات والأرباح، وفي الأغلب ينخرطون في عقود عمل قصيرة وذات عائدات مادية ضعيفة.

اقتصاد وثقافة موسيقية بطيئة النمو

وفيما يتعلق بمنطق التعاون الفني، سواء المحلي والإقليمي، فما زال ضعيفًا ولا يستثمر فيه بالشكل الكافي لبناء القاعدة الجماهيرية والتعريف بالمنتوج الموسيقي على المستوى الإقليمي والدولي، وتحقيق العائد المادي؛ نظرًا للشروط المادية التي يثيرها الاستثمار في هذه الأنماط الفنية في ظل اقتصاد وثقافة موسيقية بطيئة النمو بالمنطقة العربية. ينطبق الأمر نفسه على مجال الإشهار، والمنتجات الاستهلاكية وبيع حقوق الملكية الفنية، التي تنحصر ضمن فئة خاصة من الفنانين الكبار والمخضرمين. مع ذلك، تعد العروض والجولات الموسيقية والمهرجانات الفنية نقطة الضوء الوحيدة ضمن سيرورة تطور اقتصاد الموسيقا في المنطقة التي تصبّ في مصلحة الفنان وتنمي شرط المَهْنَنة...

يحصل الفنان على نسبة تُراوِح بين ٧٠٪ و٨٠٪ من عائدات الجولات الفنية (وفقًا لمعايير خاصة بموقع الفنان، وطبيعة قاعدته الجماهيرية، ونسب الاستماع، والإعجاب، والمتابعين على منصات الستريمنغ، ومواقع التواصل الاجتماعي) التي تشكل عَصَبَ حياته الفنية رغم نُدرتها وضعف عائداتها، مقارنة بالفنانين الأجانب الذين يقدمون جولات فنية في المنطقة العربية (قد تتجاوز عائداتهم ملايين الدولارات).

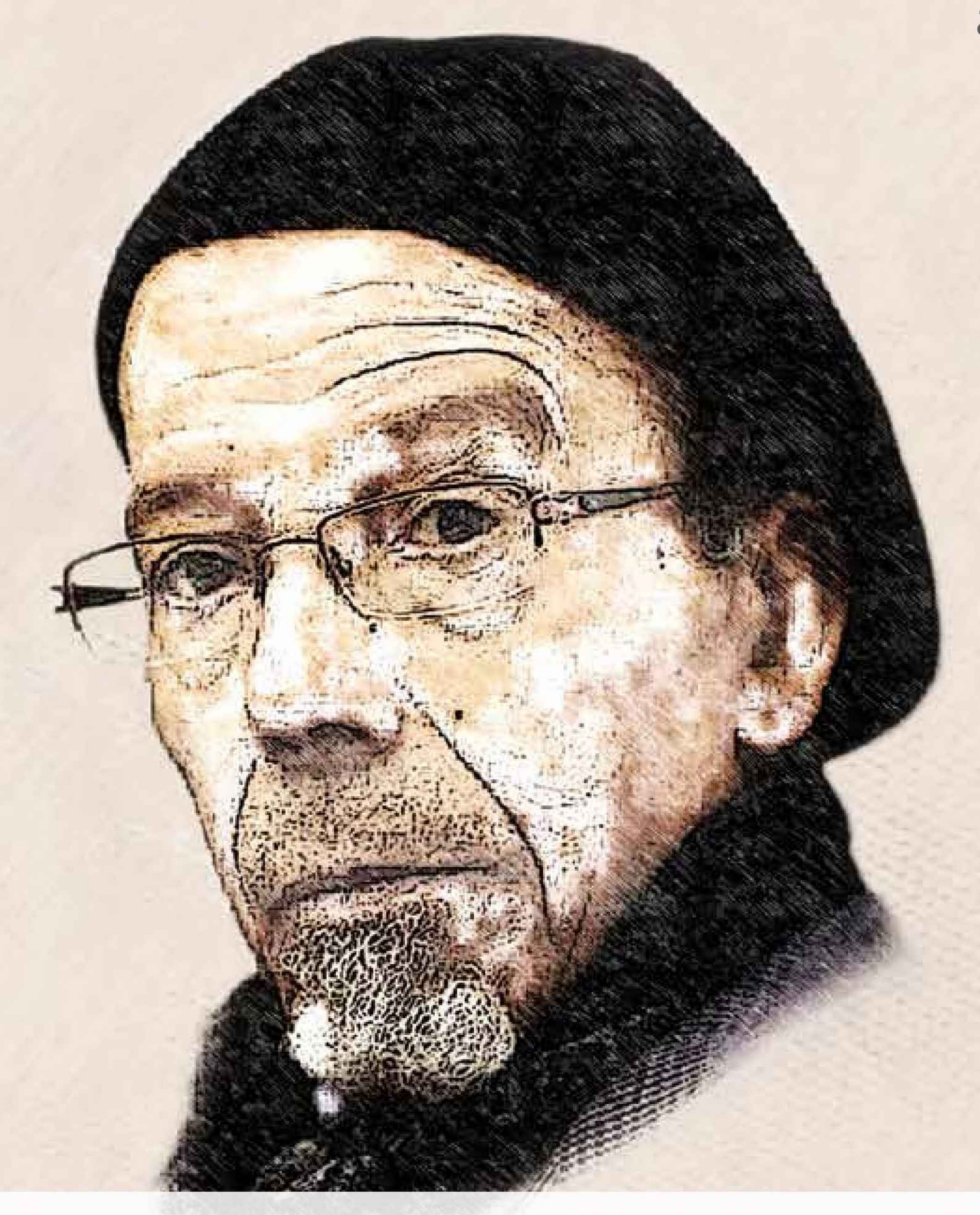
إذا ما استثنينا عائدات الجولات الفنية، يمكن المجازفة بتأكيدِ تَشابُهِ الشرط الأنطولوجي لممارسة الحرفة، فيما يتعلق بالتهميش والخضوع لقوانين السوق، بين الفنان والكاتب العربي. يكافح هذا الأخير للحد من سَلْعَنة وتسويق الإنتاجات الأدبية والإبداعية،

> **كان علينا انتظار بدايات الألفية الجديدة من أجل الحديث عن إمكانية المَأْسَسَة الفعلية لقطاع الموسيقا العربية، التي تربط الإبداع الفني المحلي بالكوني، وتعيد الاعتبار لصُنّاع الموسيقا**

كما يصارع الأول شركات الإنتاج من أجل الحفاظ على الطابع الإنساني للإبداع الفني المفرغ من الرهانات الاقتصادية؛ من أجل عائد ماديّ لا يتجاوز عُشْرَ إجمالي المبيعات في أحسن الأحوال.

بين ضغط المنتجين ودُورِ النشر وضعف إقبال الجمهور على الإنتاج والإبداع الفردي، لا يستطيع آلاف الفنانين والكتاب العرب «العيش» بالكتابة أو جعلها مهنةً قارّة، وهو الأمر الذي يجعل من مقولات المَهْنَنة آليةً لتحقيق التفاوتات المختلفة بين شروط الممارسة الفنية بدول الشمال والجنوب من ناحية، وبين صناع الموسيقا والكِتاب والفنانين والكُتاب من ناحية أخرى. يفسر هذا الوضع انتقال بعض الفنانين من مجال الكتابة والإبداع نحو عالم النشر والإنتاج الموسيقي!

أخيرًا، يظل الهدف الرئيس لهذا التقرير إثارة الانتباه إلى طبيعة الشروط الذاتية والموضوعية المتحكمة في إنتاج قطاع الإنتاج الموسيقي في العالم العربي، وإسهام الاقتران الحاصل بين صناعة الموسيقا وقوانين السوق، خلال العصر الرقمي، في تهميش الفنانين وكبح إمكانيات الانتقال نحو المَهْنَنة الشاملة؛ مثلما أدّى تسليع الكتاب من جانب دُور النشر إلى تهميش الشرط الأنطولوجي للكتّاب وابتعاد القراء نحو إغراءات عالم الإنفوسفير. لهذا، ما من حل لربط تطور قطاع الإنتاج الموسيقي، الشبابي أساسًا، بتحقيق التنمية الشاملة -كما هو عليه الحال في دول الكاريبي وأميركا الشمالية- سوى إعادة التفكير في العلاقة بين الاقتصادي والفني من جهة، والاستثمار في الخصوصيات المحلية أفقًا للكونية من جهة ثانية، والاهتمام بالإبداع الشبابي في تعدديته من ناحية ثالثة، وربط الموسيقا بالمجتمع من جهة رابعة. فكما يمكن للموسيقا أن تُهذِّب الأذواق، يمكنها كذلك أن تنجح في تحقيق التنمية الشاملة التي عجز عنها السياسي والاقتصادي في العصر الرقمي.



حسن المنيعي: المسرح يمثل الحداثة العربية بامتياز

حاوره: **علي البزّاز** صحافي مغربي

للمسرح قابلية مرنة، على التحوّل ما بين الأجناس الأدبية، وما بين التقنيات كذلك: استيعاب كتابة الشذرات، التي تعكس مستوى التراجيديا في النص، وهنا نقلة تاريخية في مسيرة المسرح. مرورًا بالاستفادة من شعرية الجسد؛ إذ تسهم في جعل التعبيرات والانفعالات مرئية كما النصّ مرئيًّا، وعليه، فقد اختلف الأداء المسرحي، ولم يعد وقفًا على حركة الممثّل ذاته فحسب، بل أصبح الجسد وتعبيراته وأطرافه هي نيابة عن الحركة الشخصية للممثّل. ومن جهة التقنية، فقد تُجُووزَ عن المسرح كخشبة تقليدية لا غير إلى المفهوم المسرحي الشامل؛ وذلك لاعتماده السينوغرافيا والتأثيرات البصرية، وهكذا، فنحن أمام مفهوم شامل للمسرح تنظيرًا وأداءً وتقنية في وحدة تعاون وتوافق ما بين النص والجسد والانفعالات والتقنية.

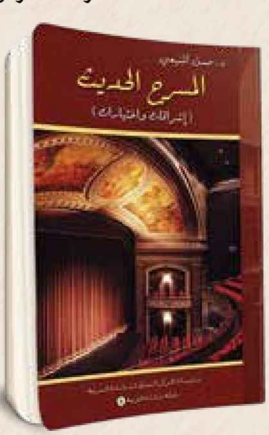
تاريخ الكاتب المغربي حسن المنيعي، الذي رحل مؤخرًا، هو تاريخ المسرح، تنظيرًا وكتابة وترجمةً، وهو ما جعله يُراكم ويبني مكانته المرموقة في المسرح المغربي خاصة، والعربي عامة. أصدر المنيعي مؤلفات عدّة منها: «المسرح والارتجال»، و«المسرح والسيميولوجيا»، و«الجسد في المسرح» و«المسرح الحديث». والمنيعي يرى أنّ الحداثة العربية شاخصةٌ في المسرح حصريًّا، بخلاف الآداب والفنون الأخرى، بحسب ما يؤكد في هذا الحوار، الذي أُجرِيَ معه قبل وفاته:

• ألا يعد المسرح نصًّا أدبيًّا؟ إذا كان الجواب بنعم! إذن ينطبق عليه ما قاله رولان بارت في التأليف الأدبي «موت المؤلف»، الذي يقابله في المفهوم المسرحي «موت الدراما»، بحسب هانز تيزليمان؟

■ لا يمكن أن نقدّم في هذا الحوار، تفسيرًا مطوّلًا لمفهوم «موت المؤلف» لدى رولان بارت؛ لأننا سنضطر إلى استحضار معجمه النقدي الذي يرتكز على علوم عدة كاللسانيات، والفلسفة، والسوسيولوجيا والسيميائية. لكن ما يمكن قوله باختصار شديد هو، أن هذا المفهوم يعبّر عن موقفه من النقد التقليدي الجامعي، الذي لا يدرس النتاج الأدبي من الداخل «أي في بنيته»، بقدر ما ينحاز إلى الوقوف على بيوغرافية المؤلف وعلاقة إنتاجه بشيء خارج عن الأدب. بعبارة أخرى، إن قراءة النصّ في نظر بارت يجب أن تتمّ في غياب المؤلف «موته»؛

الأشكال المسرحية المعاصرة تقوم على الشذرية والتفكّك لتحرير الجسد من هيمنة الكلمة

الشيء الذي يحوّل القارئ إلى فكر واعٍ يعيد بناء معاني هذا النصّ ودلالاته الفكرية واللفظية، كما يعمل على ملء بياضاته لتحقيق راهنيته، بما في ذلك النص الكلاسيكي الذي يجب أن يتحرّر من ثقل تاريخه لينكتب خلال كل قراءة تمارس عليه.



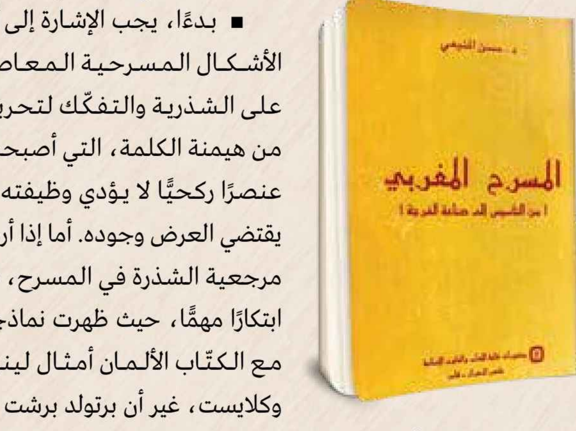
من هنا، فإذا نظرنا إلى المسرح بوصفه نصًّا أدبيًّا، فإن بالإمكان الحديث عن مؤلفه من وجهة نظر «بارت»، وبخاصة إذا ما تمّت مقاربته من منظور نقدي حداثي كما هو جارٍ في بعض الرسائل الجامعية، وبما أن الأدب قد ساعد المسرح على تحقيق حضوره منذ العصر اليوناني إلى الآن، فإن هذا الحضور لم يتحقّق، فعليًّا، إلّا عبر الممارسة الركحية: أي عن طريق العرض المسرحي، الذي يتكفّل بإنجاز محطاته المخرج المسرحي.

وعليه، فإذا كان المسرح الدرامي التقليدي يعطي الأولوية للنصّ على حساب وسائل التعبير الفنية الأخرى، فإن ما عرفه المسرح من تطورات على يد مدارس فنية كالرومانسية (التي ردمت الحدود بين الأجناس المسرحية)، قد أدى إلى إعادة النظر إلى النصّ. كان أول من فعل ذلك الفرنسي «أنتونان آرتو»، الذي نادى بإمكانية التخلّي عنه، وتعويضه بجسد الممثّل من أجل

ممارسة مسرح طقوسي شامل يربط علاقة متينة مع أصوله الاحتفالية. وهذا ما سيؤدي، لاحقًا، إلى بروز مسرح ينظر إلى العرض بوصفه فرجة متفجّرة، أو إذا شئنا بوصفه «منظومة»، من العلامات يلعب الإخراج في نطاقها الدور الرئيس.

على ضوء هذا التطور، ظلت مكانة النصّ متأرجحة بين الحضور والغياب. وهذا يعني أنّه لم يُلْغَ أو يَمُتْ مؤلفه. كل ما حصل، هو تحوّل في الفرجة جعلت المسرح الدرامي التقليدي يقف في موازاة مسرح حداثي، مثل مسرح «ما بعد الدراما»، الذي نظّر له الألماني هانز تيزليمان، الذي يدعو إلى مسرح «ملعوب» أي «أدائي»، متحرّر من النصّ الدراما.

أما عن موت «الدراما»، فهذا غير حاصل. صحيح أنها عرفت أزمة في نهاية القرن التاسع عشر إلى حدود منتصف القرن الماضي، كما أشار إلى ذلك بيترزوندي في كتابه نظرية «الدراما الحديثة»، لكنها لم تمت؛ إذ تظل حاضرة في فضاء اللعب بوصفها أداء «برفورمانس». وهذا ما تؤكده الكتابة الدرامية المعاصرة. وفي هذا الصدد، يمكن الحديث عن موت «التراجيديا» بمفهومها الكلاسيكي، الذي شكّل موضوع دراسات علمية مهمة مثل كتاب جورج شتاينر «موت التراجيديا». وقد عوضها مفهوم «المأسوي» الذي أصبح ينعكس في معالجة المسرح لحياة الإنسان اليومية والباطنية، كما نقف على ذلك مثلًا في المسرح التعبيري ومسرح العبث اللذين ساهما في تطور الدراما.



الشذرية وتحرير الجسد

• هل يتوافق المسرح مع النصوص الشذرية؟ وهل يمكن إخراجها؟ وعلامَ تعتمد؟ وبمَ تختلف عن إخراج النصّ المسرحي التقليدي؟

■ بدءًا، يجب الإشارة إلى أن معظم الأشكال المسرحية المعاصرة تقوم على الشذرية والتفكّك لتحرير الجسد من هيمنة الكلمة، التي أصبحت بدورها عنصرًا ركحيًّا لا يؤدي وظيفته إلّا حينما يقتضي العرض وجوده. أما إذا أردنا تحديد مرجعية الشذرة في المسرح، فإنها تعد ابتكارًا مهمًّا، حيث ظهرت نماذجها الأولى مع الكتّاب الألمان أمثال لينز وبوشنر وكلايست، غير أن برتولد برشت هو، الذي أشار إليها تنظيرًا في كتابه «الأورغانون الصغير للمسرح»، كما أنه طبّقها في مسرحه، وهي كتابة تجعل النصّ يتكوّن من مشاهد ولوحات يحمل كل منها عنوانًا خاصًّا، بحيث يغدو المتفرج أمام كتابة درامية تحطّم عنصر الإيهام لديه


حسن المنيعي مشاركا في مهرجان مكناس

لإدماجه في الفعل المسرحي، وذلك عبر تناسل أحداث عدة تشكّل في النهاية، بنية كبرى تنعكس فيها أيديولوجيا المحكيّ الرئيس.

أما أسلوب إخراجها، فإنه يرتبط بثقافة المخرج، علمًا أن أسلوب التقطيع يخوّل له توظيف نقلات فنية خارجة عن النص، يتحكّم فيها الاختيار الفني والبعد الفكري. وبما أن برشت كان له تأثير كبير في المسرح العربي والمغربي على الخصوص، فقد ارتكز هذا الأخير (خصوصًا لدى الهواة) على نصوص شذرية تعالج قضايا اجتماعية وسياسية، انطلاقًا من حدث تاريخي قديم يتم إسقاطه على الحاضر، كما يتم إخراجه ومعالجته عبر نصوص فرجوية صغيرة تنضاف إلى النص الأصلي لتحطيم الإيهام.

يستنتج قارئ كتابك «شعرية الدراما المعاصرة»، أنك تتبنى رأي أنتونان آرتو في مسرح «القسوة» القائل: «إن المسرح الذي يُخضع الإخراج وينجز الفرجة للنصّ هو مسرح الأغبياء والمجانين والبقالة واللاشعراء والوضعيين».

إن كتابي لا يتبنى رأي آرتو المشار إليه، وإنما غايته هي الوقوف على أهم شعريات الدراما المعاصرة، التي تمرّد أصحابها على الجمالية المحاكاتية لدى «أرسطو». إن هذه الشعريات تعد مصدر ثراء المسرح الأوربي بعد ما تأثّر صانعوه بما ورد في تنظير آرتو عن «مسرح القسوة»، وتحديدًا في كتابه الشهير «المسرح وقرينه». وكما أشرت إلى ذلك سابقًا، فإن آرتو قد أكد إمكانية تجاوز النصّ لممارسة مسرح طقوسي شامل يقوم على لغات عدة (جسدية/ حركية/ صوتية/ إنشادية، ... إلخ). إضافة إلى ذلك، أردت دفع القارئ العربي إلى الاطلاع على هذه الشعريات في مصادرها الأساسية، وطرق تمفصلاتها في الممارسة المسرحية العربية. وهذا ما حاولت القيام به أيضًا في كتب أخرى أذكر منها: («المسرح والارتجال»، و«المسرح والسيميولوجيا»، و«الجسد في المسرح»، «المسرح الحديث»).

تحول جذري في الممارسة

• أين تكمن قوة المسرح المغربي، أفي التنظير، أم في التجريب؟ وهل يحقّ لنا الحديث عن مسرح مغربي ذي تجارب متنوّعة ذات تأثير فرنسي إسباني بسبب العلاقة الوثيقة بثقافة البلدين؟

الرواية أصبحت متعثّرة، اليوم، على مستوى الكتابة لتهافت أصحابها على الجوائز. وهذا ما يجعلني أقرّ بحداثة المسرح العربي الذي يعمل باستمرار على تجديد عوالمه

■ بعد ما اجتاز المسرح المغربي مرحلة التعلّم في عهد الحماية، أي من خلال ما اكتسبه من تجارب متأثّرًا بالمسرح العربي المصري، والمسرح الفرنسي على الخصوص، عمل رواده على تقديم نصوص من الريبرتوار الكلاسيكي الأوربي (موليير، غولدوني، بنجونسون، وشكسبير، ... إلخ)، وقد أدى ذلك إلى تنوّع في الإنتاج المسرحي الذي كان يتأرجح بين الكوميديا والتراجيديا، ثم لجأ بعد ذلك إلى مسرح «الفودفيل»، والمسرح الطليعي «مسرح العبث»، ومنذ منتصف الستينيات، حدث تحوّل جذري في الممارسة وذلك من خلال مساهمة الهواة، الذين تشبّعوا بالتقنيات الدرامية الغربية، كما أنهم اعتمدوا التنظير لإضفاء طابع الخصوصية على أعمالهم «الاحتفالية» مثلًا. لكن الملحوظ هو أنّ قوة المسرح المغربي، لا تكمن في التنظير فحسب، الذي أنتج فرجات تبتعد صيغتها من المسرح التقليدي الدرامي، وتهدف في الأساس إلى خلق «تمسرح» جديد يقوم على معادلة الأصالة والمعاصرة. بل كان للتجريب دور فعّال في تطوير الفعل المسرحي تجسدت معالمه، منذ نهاية التسعينيات، في مساهمة خريجي «المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي»، وبعض المحترفين المستقلين.

وهي مساهمة تبلورت في الإخراج المسرحي، والسينوغرافيا، وإدارة الممثّل، والاهتمام بجماليات العرض ولو أدّى ذلك إلى اختراق الأبعاد الأدبية التي يرتكز عليها النصّ، وقد كان من حصيلة هذا التوجه بروز «كتابة دراماتورجية»، جديدة متنوعة الأشكال ذات مرجعيات غربية، ومنها على الخصوص مسرح «المونولوغ» الفرنسي، و«المسرح السردي»، ومسرح «الأداء الأوربي».

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



أسعد فرزات:
أنا من بلاد منكوبة وأحمل حزنًا بخطوط تعبيرية

حاوره: **خضير الزيدي** كاتب عراقي

يوضح الرسام السوري أسعد فرزات أن الفن هو نتاج التغيرات التي تحصل على الصُعُد السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وبخاصة ما بعد الحرب والثورات. ويلفت إلى أن التعبيرية لا تزال الأكثر جدلًا والأكثر حضورًا بما تحمله من كثافة بصرية. ويقول فرزات في حوار مع «الفيصل» إن التعبيرية تحمل مضامين كل المدارس، وإن جردناها من الشكل تصبح تجريدًا.

أسعد فرزات أقام عددًا من المعارض الفنية الفردية في دمشق وعدد من البلدان العربية؛ في الكويت ولبنان وتونس. وشارك في ملتقيات فنية وعربية وعالمية. في منفاه بسويسرا نظم أيضًا عددًا من المعارض في مؤسسات معروفة.

• ما الأهمية التي يقدمها الفن ليكون بديلًا للمتغيرات التي تحيط ببلداننا؟

■ حقيقة الفن هو نتاج التغيرات التي تحصل على الصعيد السياسي والاقتصادي والاجتماعي، وبخاصة ما بعد الحرب والثورات. الفن يرصد ويعكس تلك الحالات ضمن منظور خاص به، قد يتجلى في حال فردية أو جماعية من خلال ثورة أيضًا على مفاهيم سابقة وإنتاج حال جديدة بفن يحمل قيمًا مفاهيمية أخرى. كما حصل بعد الثورة الفرنسية بظهور طراز فني يسمى الكلاسيكية العائدة. وتوالت حركات فنية في الغرب وبخاصة بعد الحرب العالمية الأولى، أدت إلى انقسامات كبيرة أيضًا حتى بين الفنانين، كما حصل مع جماعة «الفارس الأزرق» وتحول الأصدقاء إلى أعداء.

هذا يعيدني إلى ما يحصل الآن في عالمنا العربي من انقسامات بين المثقفين عمومًا نتيجة ما يحصل؛ لذلك كانت الحرب بمنزلة إسفين في علاقات الصداقة، أقصد جماعة الفارس الأزرق، فقد رحب وقتها فرانز مارك بالحرب، بينما كان موقف كاندنسيكي أكثر عقلانية، وعلى الجانب الآخر انضم كازيمير ماليفيتش وفلاديمير ماياكوفسكي إلى الحرب وقتها، وفضل الآخرون الفرار بحثًا عن صور مختلفة عن العالم، وهو ما أدى إلى ذهاب بعض الفنانين للعلاج النفسي. وتوالت حركات جديدة منها الدادائية التي أتت بعد السريالية، وشكلت ردود أفعال فنية على تلك الحرب.

وبالنسبة إلى أهمية الفن في العالم العربي، كبديل لا تزال هناك ردود، لكنها متواضعة على مستوى الصورة حصرًا. طبعًا، توجد مشروعات فردية نادرة لأشخاص يحملون قيمة ذهنية عالية ومشروعًا حقيقيًّا، يعكس صورة نتائج ما حصل من كارثة. لا نستطيع القول أيضًا: إنها تجارب مكتشفة بمفاهيم جديدة، إنما هي طروحات برؤية خاصة ضمن مفاهيم سائدة.



• لم تزل وفيًّا لخطاب الفن التعبيري، ما الذي يدفعك للتمسك بهذه المدرسة؟

■ ما زالت المدرسة التعبيرية الأكثر جدلًا والأكثر حضورًا بما تحمله من كثافة بصرية، سواء في الخط أو اللون أو المضمون. التعبيرية تحمل في شكلها مضامين كل المدارس، وإن جردناها من الشكل تصبح تجريدًا. التعبيرية ربما هي الأقرب إلى عاطفتي المتأرجحة أحيانًا ما بين التجريد والتعبير. أنا مصاب بتلك المتلازمة الجميلة، وهذه المتلازمة يصاب بها كل من يعمل بأدواته التعبيرية. لذلك ظهرت فيما بعد تيارات ما يسمى التعبيرية التجريبية والتعبيرية الجديدة ومدرسة لندن. لا تنسَ أنني من بلاد منكوبة أحمل حزنًا بخطوط تعبيرية، حتى أكثر عمقًا من المدرسة ذاتها، ومن الطبيعي أن يكون المشهد عندي

كذلك. بيكاسو عندما رسم الجورنيكا، التعبيرية هي التي أسعفته بمشهد خالد لا يزال الأهم، في رصد كارثة إنسانية، كذلك فعل ديلاكروا.

هجرت روحي مرغمًا

• اتخذتَ من المنفى بديلًا لبلدك الأم، ما أوجه الاختلاف بين الاثنين من ناحية كونك فنانًا؟

■ أنا لم أتخذ المنفى بديلًا برغبتي، هجرت روحي مرغمًا. أنا من عشاق الأماكن والذكريات كأي مواطن من تلك البلاد، جزء من تكوينه البشري، العاطفة. ونحن شعوب إن غادرنا أماكننا للسياحة أو العمل مدة طويلة، نحمل بِجَعْبة ذاكرتنا صورة الدار والحي، وأدعية أمنا، وصور الأهل والأصدقاء، وكاسيتات الأغاني التي تحرّضنا على البكاء واستجلاب الصور، فكيف لشخص مثلي هجر مكانه وليس عنده الأمل في العودة، بعد أن فقد كل شيء ولم يحمل بجَعْبَة ذاكرته سوى أزيز الرصاص وأصدقاء رحلوا وأصدقاء لا يزالون في غياهب الظلام، لا أعرف مصيرهم.



في عالمنا العربي يوجد من يعتقد أنه توصل إلى أسلوب، ويتوقف عنده ويرفض المغامرة باكتشاف عوالم أخرى؛ كي لا يتهم بتغيير أسلوبه

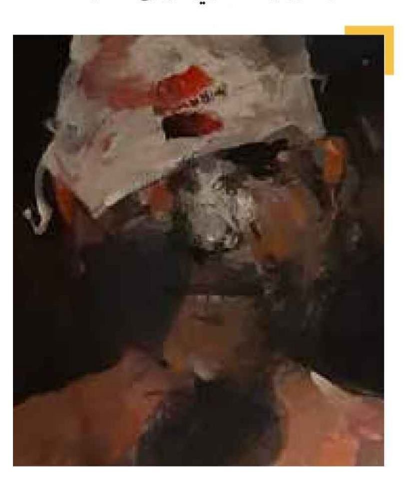
وأهل هجروا في أصقاع الأرض وطفلة وحيدة ودعتني وغادرتني نحو السماء، بعد أصبحت الحياة لديها عبئًا ثقيلًا، وبضع قطرات من المورفين تسكن ألمها. أما ما يخص سؤالك من الناحية الفنية، في الوطن أتكلم فيما يخص الحال السورية، هناك مافيات وعلاقات خاصة وأمزجة هي تقرر إنْ كنت فنانًا مهمًّا أم لا، إلى درجة أن هناك صالة كانت تلعب هذا الدور.

وهذا ما يمارسه الآن أصحاب بعض الصالات العربية، توجد تجارب ساذجة تعرض باسم الفن، لا أعرف من هو الذي يؤثر في أصحاب هذه الصالات. المسألة هنا أكثر أخلاقية، قد لا تجد فرصتك في صالة لكن قد تجدها في صالة أخرى. لا مجال للمجاملة هنا، لا مجال للتزكية من أشخاص مؤثرين، لا مجال لعلاقات مزيفة من أجل الوصول إلى الهدف، المسألة تعود على القناعة. الثقافة الفنية هنا للعاملين بهذا المجال تلعب دورًا أساسيًّا. لكن هذا ليس بديلًا، إن المنفى صقيع دائم.

• هذا الجواب يدفعني إلى التساؤل، ما الذي يمكن، في تصورك، اعتماده ليترك أسلوبًا خاصًّا ومميزًا؟

■ الأسلوب ليس قرارًا يتخذه الفنان. المسألة تحتاج إلى شخصية مختلفة بتكوينها الفكري، وإلى ذهنية معقدة





من الصور والذاكرة والخبرة والاكتشاف. أقصد هنا الأسلوب في كل مرحلة، وليس أسلوبًا لمرحلة واحدة. «آنسات أفينيون» لدى بيكاسو، مختلفة أسلوبيًّا عن المرحلة الزرقاء، لكنه يبقى بيكاسو. في عالمنا العربي يوجد من يعتقد أنه توصل إلى أسلوب، ويأخذ في التمسك به حتى القبر ويتوقف عنده ويرفض المغامرة باكتشاف عوالم أخرى؛ كي لا يتهم بتغيير أسلوبه. هذا الفنان يصبح كما لو أنه بائع في سوبر ماركت لمنتج واحد.

يوجد أيضًا من يحاول أن يثبت أن لديه أسلوبًا خاصًّا فيقع بمطب التقليد. هناك من الرسامين من يمتلك إمكانيات مذهلة حقيقة بالرسم الواقعي أو الأكاديمي، لكنه يريد أن يجاري الوضع بأن لديه ذهنية خاصة كما البعض، فينتهي إلى الرسم السيئ لأشكال تعبيرية، هي في الأساس ليست فضاءه الخاص.

أعمال ساذجة تعرض الآن

• كيف تنظر للفن السوري اليوم، هل قدم خطابًا يليق بتاريخه؟

■ سأكون صريحًا معك، الفن السوري تجلى حديثًا إن استثنينا فاتح المدرس ولؤي كيالي ومحمود حماد وبعض الأسماء، وما سبق هؤلاء هي تجارب متواضعة، قياسًا لما قدمه رواد التشكيل في العراق آنذاك، الذين واكبوا ما كان يحصل في الغرب، من تجديد وثورة في الفن. في نهاية السبعينيات والثمانينيات بدأ الفن السوري في التألق، على أيدي مجموعة من الشباب وقتها، غيرت مجرى الفن وأصبحت تواكب تجارب مهمة ظهرت في العراق حينها، وفي بعض الدول العربية.

فيما بعد، في نهاية التسعينيات حتى ٢٠٠٥م ظهرت تجارب شابة مغامرة، تبحث عن التجديد وتمتلك خامات مهمة، حاولت كثيرًا دعمهم مستغلًّا وقتها منصبي، حين كنت مسؤولًا عن المعارض الفنية في اتحاد الفنانين التشكيليين، وأقمت معرضًا سنويًّا يسمى معرض الشباب، واتصلت بشخصيات ورجال أعمال وفنانين مقتدرين لدعمهم بتوفير الجوائز، فالاتحاد غير قادر على تغطية ذلك... والآن هم أسماء مهمة في عالم التشكيل السوري.

أتابع ما يحصل الآن في الداخل، وإن استبعدنا بعض الشباب الذين بقوا في سوريا، ويعملون في صمت ضمن هذه الظروف القاسية، فهناك أعمال غثة وساذجة تعرض



الآن في صالات ومراكز فنية. ظروف الفنان السوري تتشابه وظروف الفنان العراقي، من ناحية ما حصل من تشرد ومنفى بأصقاع هذا العالم.

• هناك من يشير إلى أن لوحاتك توضح الخلل في حياتنا؟

■ ربما. كل ما أفعله الآن بعد الحرب، وبخاصة أني أرسم بقلبي، أنني ألتمس الصورة من خلال وجوه غادرتنا، وجوه ابتلعها البحر، وجوه أكلها الصدأ في شواطئ المنافي، وجوه مرّت بها شظية ساخنة وهكذا. أرسم لأن هناك شيئًا ما أريد أن أفضحه، هناك واجب أخلاقي لصناعة مشهد بصري برؤية تحتاج فعلًا إلى تصحيح خلل ما بحياتنا.

• استشرت ظاهرة التأثر والانتحال والسرقات الفنية بين الفنانين، ما موقفك مما يحدث على هذا الصعيد؟

■ سؤال عميق ومحرج وشائك، الأمر يحتاج إلى عقول منفتحة على النقد وتقبل الرأي الآخر، من دون عصبية أو تشدد. يوجد فرق بين التأثر وبين السرقة. وهناك مقالات نقدية كثيرة نشرت حول هذا الموضوع. ما نحتاجه هو عملية تركيب وتحليل فكري جديد، أي إعادة تأهيل من جديد لتقبل الرأي الآخر ومناقشة مفتوحة حول موضوع مهم جدًّا، يحدث ويتكرر باستمرار. نحن بحاجة إلى مناخ صحي، إن أردنا أن ننقذ التشكيل من تلك الممارسات.



زكي الميلاد
كاتب سعودي

فكرة الحوار ونظرية التواصل

يفتح الاقتران بين فكرة الحوار ونظرية التواصل أفقًا فكريًّا حيويًّا، يثري فكرة الحوار عمقًا، ويضيف لها وزنًا، ويضعها أمام خبرة معرفية ونقدية فعالة ومهمة، باتت تمثل في أزمنتنا الراهنة واحدة من الخبرات المعرفية الجادة والمؤثرة في المجال الفكري الأوربي المعاصر.

من وجه آخر، يتيح لنا هذا الاقتران إمكانية تطوير فكرة الحوار بنية وتكوينًا وأفقًا، بالمقايسة على نمط الطريقة التي طور فيها المفكر الألماني البارز يورغن هابرماس نظرية التواصل، أو النظرية التواصلية كما عرفت في الأدب الأوربي الحديث، وبفضل هابرماس اكتسبت هذه النظرية ثراء معرفيًّا، وتراكمًا نظريًّا، وخبرة نقدية.

تطورت هذه النظرية وتجددت على أرضية الاتصال بحقول معرفية عدة، تنتمي إلى دائرة العلوم الإنسانية والاجتماعية، شملت الفلسفة والأخلاق والسياسة وعلم الاجتماع واللغة واللسانيات، وقد فتحت في المجال الغربي نقاشًا واسعًا ومعمقًا، بقي حاضرًا هناك ولم ينقطع أو يتوقف، وشهدنا له امتدادًا إلى بيئات أخرى خارج المجال الغربي.

منذ أن تعرف هابرماس إلى هذه النظرية لم يتوقف عن الاهتمام بها، وظل يطور فيها ويجدد، مستفيدًا من خبراته المعرفية والتطبيقية، حتى تبلورت في صورة نظرية عرفت في ساحة الفكر الأوربي المعاصر بنظرية «العقل التواصلي»، أو «العقلانية التواصلية»، جامعة في تركيب تبادلي بين العقل والتواصل، العقل بما يمثل من فاعلية على مستوى النظر، والتواصل بما يمثل من فاعلية على مستوى السلوك والعمل.

شيد هابرماس هذه النظرية وشرحها وأسس لها في عدد من مؤلفاته الفكرية والنقدية المهمة، يبرز منها ويتقدم ثلاثة أعمال هي بحسب تعاقبها الزمني: كتاب: «نظرية الفعل التواصلي» الصادر سنة ١٩٨١م، وكتاب: «الأخلاق والتواصل» الصادر سنة ١٩٨٣م، وكتاب: «القول الفلسفي للحداثة» على ترجمة، أو «الخطاب الفلسفي للحداثة» على ترجمة أخرى لصادر سنة ١٩٨٦م.

مثلت هذه التأليفات الثلاثة التي ترتد زمنًا إلى حقبة ثمانينيات القرن العشرين، الأساس المرجعي لنظرية التواصل أو النظرية التواصلية، جعلت منها نظرية متينة ومتماسكة، أخذت في الحسبان الأسس الفلسفية لتمتين علاقتها بالعقل والعقلانية، بقصد إعطاء التواصل صفة العقلانية، وقد عرفت بهذه الصفة متحددة بتسمية «العقل التواصلي»، أو «العقلانية التواصلية»، لتكون نظرية متعالية على الجانب الذوقي والعاطفي والوجداني من جهة، وبعيدة من الجانب الفوضوي المنفلت وغير المنضبط من جهة أخرى.

كما أخذت هذه النظرية كذلك في الحسبان الأسس الأخلاقية التي أبان عنها هابرماس مستفيضًا في كتابه: «الأخلاق والتواصل»، متقصدًا إعطاء النظرية صفة الأخلاقية، ليكون التواصل متعاليًا على الجانب الفردي والذاتي من جهة، وبعيدًا من مظهر القوة والإكراه من جهة أخرى، سعيًا لتمتين علاقة التواصل بالمجتمع، ولكي يظهر التواصل بفاعليته الاجتماعية، بوصفه مفهومًا اجتماعيًّا.

إلى جانب ذلك، أخذت أيضًا هذه النظرية الاعتبار بالأسس اللغوية لتمتين علاقة التواصل باللغة، لكون اللغة هي أداة التواصل، ويشتركان معًا في وظيفتهما الاجتماعية، وليكون التواصل من جهة متعاليًا على الاستغراق في فلسفة الوعي، وبعيدًا من جهة أخرى من جانب الغموض والإبهام، فلا تواصل من دون لغة قادرة على البيان والتفاهم، والمقصود باللغة هنا الخطاب وطريقة المخاطبة الصادقة والمفهومة.

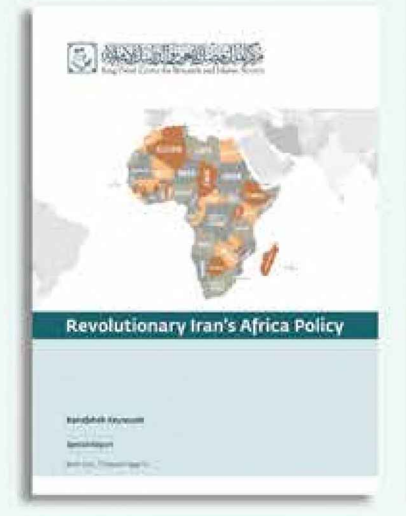
اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



أحدث إصدارات إدارة البحوث













ص.ب (٥١٠٤٩) الرياض ١١٥٤٣ - المملكة العربية السعودية - هاتف ٤٥٥٥٥٠٤ (١١ ٩٦٦+) فاكس ٤٥٧٧٦١١ (١١ ٩٦٦+)
البريد الإلكتروني research@kfcris.com الموقع الإلكتروني www.kfcris.com

مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية
King Faisal Center for Research and Islamic Studies

KFCRIS

www.kfcris.com

البحوث والدراسات	المحاضرات والندوات	المكتبة	المتاحف	التدريب	الكتب والإصدارات	الشؤون الثقافية



ص ب : ٥١٠٤٩ الرياض ١١٥٤٣ المملكة العربية السعودية هاتف : ٤٥٥٥٥٠٤ ١١ ٠٠٩٦٦ فاكس : ٤٦٥٩٩٩٣ ١١ ٠٠٩٦٦

P.O. Box 51049 Riyadh 11543 Kingdom of Saudi Arabia Tel: 00966 11 4652255 Fax: 00966 11 4659993